



Rio Bravo

Rio Bravo
de Howard Hawks

Fiche technique

USA - 1959 - 2h21
N. & B.

Réalisateur :
Howard Hawks

Scénario :
Jules Furthman
Leigh Brackett
d'après une nouvelle de
B. H. McCampbell

Musique :
Dimitri Tiomkin

Interprètes :
John Wayne
(shérif John T. Chance)
Dean Martin
(Dude)
Ricky Nelson
(Colorado)
Angie Dickinson
(Feathers)
Walter Brennan
(Stumpy)
Claude Akins
(Joe Burdette)



Walter Brennan, Dean Martin et Ricky Nelson

Résumé

John T. Chance, shérif de Rio Bravo, a arrêté Joe Burdette, un vaurien et un assassin, frère de Nathan Burdette, le plus gros propriétaire de la région. En attendant l'arrivée du marshal (shérif fédéral), John T. doit protéger sa prison contre les entreprises de Nathan bien décidé à libérer son frère. Pour cela, Nathan utilise les services de mercenaires, payés en pièces d'or. Plusieurs personnes cherchent à aider John T. qui pourtant ne les sollicite pas...

Critique

Le plus célèbre des westerns de Hawks. Comme Ford dans **Les deux cavaliers**, Hawks se soucie moins de renouveler le genre ou de se renouveler lui-même que de prendre ses aises à l'intérieur du genre et d'y approfondir ce qu'il a toujours aimé exprimer, que ce soit dans le western ou dans tout autre genre. Cela donne chez Ford un goût pour l'autocontradiction et d'étonnantes ruptures de ton et ici, chez Hawks, beaucoup d'humour, peu d'intrigue et une attention particulière à mettre en valeur le relief des personnages. Les 141 minutes du film sont utilisées avec plénitude et discernement à faire vivre un petit groupe de personnages étroitement liés les uns aux autres (et interprétés par des acteurs admirables). Les groupes ont toujours passionné Hawks, à commencer par les plus petits et les plus solides d'entre eux, les couples et les duos d'amis. Un groupe plus encore qu'un indi-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

vidu, est quelque chose qui évolue sans cesse. Il faut avoir du temps, l'œil vif et pas mal de flair pour saisir ces évolutions-là. Dans un groupe, chacun doit supporter le regard de l'autre posé sur lui et, en même temps, cherche à modifier ce regard en se modifiant lui-même. Pour raconter une fois de plus l'histoire - morale - d'un groupe, Hawks part de la situation de base, mais inversée et critiquée, du **Train sifflera trois fois**. Pour lutter contre un ennemi plus fort en nombre, un shérif a besoin d'aide. Dans **Le train...**, il supplie qu'on lui en donne et n'en reçoit de personne. Ici, il supplie qu'on ne lui en donne pas et en reçoit de tout le monde. Ce shérif est un maître en pédagogie. Il obtient des autres ce qu'il voulait en obtenir sans jamais les solliciter. Mieux encore : ce sont les autres qui ont l'impression de lui demander quelque chose. Dude demande à être considéré comme un homme et non comme une épave. Le vieux Stumpy veut être traité comme un membre actif de la communauté et non comme une charge inutile. Il y a aussi chez lui une demande d'affection, qui le rend pareil à un enfant et que Hawks note avec malice sans jamais vouloir s'attendrir. Feathers, quant à elle, ne veut plus passer pour une tricheuse ni pour un simple objet décoratif. Mais c'est avec le plus jeune personnage de l'histoire, Colorado, que la pédagogie du shérif est la plus efficace. Il ne force pas sa décision (quand il voit qu'elle est contraire à ses vœux). Il attend patiemment que Colorado vienne vers lui et ait ainsi le sentiment de conserver son libre arbitre. Colorado est aussi, avec John T. lui-même, le meilleur professionnel du groupe et, à travers eux, Hawks livre avec nonchalance son éloge habituel du professionnalisme.

Jacques Lourcelles
Dictionnaire du Cinéma

Je n'hésite pas à affirmer avec force que **Rio Bravo** me semble l'un des plus beaux westerns de toute l'histoire du cinéma, d'autant plus beau qu'il s'inscrit en marge de tout renouveau : ce n'est pas le film

réussi d'un roublard qui sent venir le vent style **High Noon**, mais au contraire l'œuvre accomplie d'un auteur en pleine possession de ses moyens qui reste fidèle à sa vision de l'homme, à sa «Menschanschauung».

Ce qui s'impose au premier chef, c'est le côté classique du film, non seulement par l'application de la règle des trois unités, mais surtout par l'économie de moyens mis en œuvre. Le décor ne joue aucun rôle déterminant : tout se déroule dans une rue, dans un bar, dans un hôtel, dans le bureau du shérif et dans une grange, c'est-à-dire dans des lieux anonymes. De même, l'exotisme est réduit à sa plus simple expression : il n'y a ni chevauchée fantastique, ni poursuite infernale, ni grands espaces. Il n'utilise pas non plus de procédés dramatiques plus ou moins impurs comme le suspense gratuit : on ne tremble jamais pour les héros (nous verrons pourquoi plus loin). L'équation est réduite à sa plus grande simplicité : un homme normal, plus un boiteux, plus un ivrogne qui a la tremblote peuvent-ils résister à une bande de tueurs riches, organisés et intelligents (même les tueurs qu'on paie cent dollars pour accomplir leur sale besogne ont une raison valable d'agir : «*J'avais des amis parmi ceux qui sont morts hier*», dira l'un d'eux). Le seul imbécile est celui qui est à la base du drame et il disparaît dès la séquence d'exposition.

Le secret d'Howard Hawks, son moteur dramatique sont ailleurs : ils sont dans l'homme lui-même, dans les ressources que chaque homme, même le plus démuné, peut trouver en lui pour vaincre l'adversaire. C'est d'abord dans sa conformation physique : ses héros ne sont pas des surhommes certes, John Wayne se laissera prendre à la ruse de la corde et laissera échapper l'homme aux bottes de cuir, Walter Brennan est un vieillard boiteux, Dean Martin est un intoxiqué qui a la tremblote. Quant à Ricky Nelson, il est fluët comme une jeune fille. Mais, par contre, on admirera de même le déhanchement de John Wayne, la désinvolture de Dean Martin, l'impassibilité de Ricky Nelson et, surtout, ils ont tous trois en commun un point essentiel : ils attaquent franchement

le sol, leur pas est sûr, ils ont une connaissance parfaite de leurs possibilités physiques. Ce sont aussi les moyens dont ils disposent : John Wayne utilise un fusil parce qu'un fusil est plus rapide qu'un revolver, Walter Brennan reste au fond de la prison parce qu'il ne peut courir, Dean Martin, avant d'être un ivrogne, était un tireur d'élite.

Mais plus qu'à ces éléments matériels ou physiques, c'est à leur intelligence, leur courage et leur solidarité qu'en appelle Hawks. Il leur faut vaincre parce qu'ils ont décidé de s'atteler à cette tâche et qu'un homme ne recule jamais devant la tâche à accomplir. D'ailleurs, aucun d'eux ne le fait gratuitement. Le shérif, c'est son boulot, on le paie pour cela. Dean Martin par amitié pour John Wayne et surtout parce qu'il a été humilié par les adversaires. Walter Brennan a perdu sa ferme à cause d'eux. Quant à Ricky Nelson, ils ont tué son patron : comme c'est une cause qui ne lui tient pas tellement au cœur, il mettra plus de temps à se décider. Donc ils veulent vaincre : pour vaincre, il faut avant tout réfléchir. Toutes les situations dans lesquelles sont placés les héros sont des situations désespérées. Seul un miracle peut les sauver et ce miracle n'est toujours que le pur produit d'un stratagème intellectuel. Ce qui intéresse Hawks n'est pas le miracle mais la façon dont fonctionne le cerveau. C'est une des raisons pour lesquelles il refuse le suspense. Un exemple : la scène où Martin et Wayne découvrent l'assassin de Ward Bond. Il n'y a pas de suspense classique car les deux hommes, pour le moment, ne sont pas en danger et nous savons, nous, où se cache l'assassin. La scène se résout par une volte-face dramatique fondée sur la déduction, c'est-à-dire l'intelligence : tout le film pourrait être considéré comme un hommage à l'intelligence traitée intelligemment par l'un des plus intelligents cinéastes d'aujourd'hui.

Un hommage à l'intelligence, mais aussi à la virilité. On sait que tous les films d'Hawks sont tous un itinéraire vers un but précis. Dans le climat de **Rio Bravo**, la virilité va prendre un visage étrangement

puisque, celui de Dean Martin luttant contre l'alcool. Il suffit d'un geste sur la lèvre, d'une cigarette qu'il n'arrive pas à rouler pour que nous saisissons le drame du héros, sa volonté de libération. Nous le comprenons d'autant plus que tout dans son attitude, témoigne qu'il est le contraire d'un lâche. Nous sommes loin du Gérard Philippe des **Orgueilleux** ou du Ray Milland du **Lost week-end**. Dean Martin est le plus significatif, mais tous les autres héros pourraient être exemplaires : il n'y a pas de lâcheté dans ce film, seulement des hommes qui sont les uns devant les autres et qui luttent jusqu'à épuisement de leur force. C'est pourquoi, du reste, se connaissant bien, ils ne se prennent jamais au sérieux. Tout le film baigne dans l'humour le plus subtil, les moments les plus dramatiques laissent toujours percer le sourire le plus sain, ce qui est encore une forme de pudeur, donc de classicisme.

Jean Wagner
Cinéma 59 n°38 - Juillet 1959

L'organisation des personnages

Dans **Rio Bravo**, Joe Burdette s'oppose à Dude, qu'il veut humilier, le shérif Chance empêche Dude de s'avilir. Dude à ce moment paraît donc être au centre de l'organisation, mais il n'en est rien, son alliance avec Chance contre Burdette va redonner au shérif la place centrale, l'opposition Burdette-Dude étant désormais subordonnée à l'opposition Chance-Burdette. En fait Dude n'a joué qu'un rôle de relais et d'enjeu conforme à sa position dans l'ensemble du film, et prémoniteur du dénouement. Ami incertain, puis otage, il sera le pivot du retournement final, le catalyseur de la dernière fusillade. Hawks tire donc un parti assez considérable de cette disposition narrative : l'insertion et la position des personnages esquissent déjà leur portrait.

Ensuite, entre Dude et Chance, le rapprochement s'opère de deux façons : d'une part ils sont amis, d'autre part l'aventure passée de Dude avec une femme pèse sur les amours de Chance et de Feathers. Par ailleurs, la sûreté de Chance contraste

directement avec le manque d'assurance de Dude. Les promenades nocturnes qu'ils font ensemble, les discussions sur la porte de devant et la porte de derrière, les cigarettes que l'un passe à l'autre, les pistolets qu'il lui restitue manifestent simultanément ce rapprochement et ce contraste. Celui-ci s'organise essentiellement de manière spatiale : Chance est l'homme du haut, Dude celui du bas, comme le suggère la contre-plongée qui introduit le premier vu d'en dessous par le second ; plus tard, Dude devra se hausser sur la pointe des pieds pour assommer Chance ; c'est en l'emmenant au premier étage de l'hôtel que celui-ci le fera raser par Feathers ; dans la dernière scène, Chance sera encore en haut et Dude en bas. Ce contraste donne son sens plein à la scène où Dude, après avoir échoué à identifier un assassin en examinant les semelles des clients et du barman d'un saloon, découvre que le coupable s'est réfugié pour ainsi dire dans les cintres ; il l'abat, et le cadavre tombe à ses pieds. Mais surtout la différence de taille et de port de tête des deux acteurs prend ainsi une valeur constante ; il est de plus fréquent que Chance reste debout alors que Dude est assis ou couché. Il faudrait enfin se souvenir de cette ronde de nuit où, par l'échange des regards, l'un semble s'appuyer sur l'autre, qui le surplombe. Ainsi se constitue, scène après scène, un développement thématique propre à colorer les motifs du récit, le mouvement narratif s'enrichissant des relations complexes qui lient les personnages entre eux.

Enfin, tous les personnages de **Rio Bravo** trouvent idéalement leur place dans un réseau organisé d'oppositions, comme si leur rencontre ne devait rien au hasard, et qu'ils dériveraient d'un formulaire capable de préconiser des assemblages de qualités qui deviendraient des hommes. La démarche puissante de Chance, la souplesse de Colorado, le boitement de Stumpy, l'allure incertaine de Dude illustrent le procédé, à condition qu'on les considère dans leurs oppositions réciproques, et dans leurs liens avec d'autres traits des personnalités auxquelles ils appartiennent. C'est ainsi que le

rire de Stumpy, brisé par des gloussements, son chapeau défoncé, et métaphoriquement sa manière de s'appesantir ont de puissantes affinités avec son infirmité. Tout son geste est là pour servir d'intermédiaire entre elle et ses traits de caractère, et finalement unir deux déterminations séparées, le corps de l'acteur Walter Brennan et la fonction narrative de son personnage. Coordonner le trépigement, le soubresaut et la saccade, et c'est comme si l'on voyait Stumpy se dessiner dans son corps. Or les rubriques qui caractérisent le vieux boiteux s'appliquent, avec des contenus différents, aux autres personnages. Nervosité de Dude, que marque son tic et son tremblement, dont le trémolo vocal est la bienheureuse transmutation. De même que Stumpy s'accorde à l'univers ménager, répétitif et pesant, café insipide, vieille poussière, bouillie épaisse, Dude s'assortit au liquide, mais au liquide frissonnant ; c'est le verre de bière où tombe le sang du criminel, le whisky que Dude reverse dans sa bouteille, l'eau tremblante de l'abreuvoir où il se mire. Vacillement : c'est le rythme fondamental de Dude ; celui de Colorado est l'ondoiement. Démarche, goût de l'insinuation, costume élégamment négligé. Colorado détourne l'attention de quelques tueurs en utilisant une plante verte. Il y a quelque chose de traînant dans sa voix, ses décisions même, et le visage de Ricky Nelson, modelé sans dessin, est riche de toutes les ambiguïtés de l'âge et des mœurs. Ici encore le geste sert d'intermédiaire entre l'être charnel et le rôle. Un geste en particulier : la façon de tirer. On opposera l'impatience (et la dynamite) de Stumpy, le mouvement calculé de Dude, l'élégance nonchalante de Colorado et l'efficacité de Chance. Ce dernier semble soumis au schéma d'une régularité un peu pesante, qui sera totémisée dans **Hatari** ! par les éléphants lancés à la poursuite de Dallas, le même acteur, John Wayne, conservant de film en film, avec le même veston le même personnage, dans la dernière période de l'œuvre de Hawks. Dans **Rio Bravo**, son style de tir est sa marque principale : sa préférence pour la carabine indique qu'il met la précision et la

sûreté au-dessus de la surprise ou de la rapidité. C'est un choix d'homme mûr, mais il implique aussi une bonne participation de tout le corps au tir : l'épisode où Colorado vient à son aide le montre remarquablement posé ; alors que chez le jeune homme l'intégration du corps au mouvement se fait dans une souple continuité, plus animale que délibérée, elle exige chez Chance un calcul ou une habitude, elle est le reflet d'une maîtrise qui se manifeste par la clarté du délié. La manière dont toute sa stature semble passer dans son port de tête et dans son regard, lorsqu'il fait reculer un sbire en lui disant simplement bonsoir témoigne aussi de cette faculté de mobiliser tout le corps au service du moindre geste. La beauté inquiétante du tir de Colorado vient au contraire du caractère spontané que possède l'harmonie de son mouvement. Par ailleurs, le vêtement de Chance est le plus soigneusement boutonné et le plus précautionneusement complexe, on comprend aisément pourquoi.(...)

Alain Masson
Positif n°195/196 - Juillet/Août 1977

Le réalisateur

Il fut d'abord pilote de course puis officier dans l'armée de l'air pendant le premier conflit mondial, aussi ses films sur l'aviation, sur la guerre ou sur le monde automobile ont-ils un cachet d'authenticité qui est également celui des œuvres de Ford ou de Wellman.

La carrière de Hawks débute à Hollywood vers 1922, il est d'abord scénariste et ce n'est qu'en 1925 que la Fox lui achète **Road to Glory** avec obligation pour elle de lui en confier la direction. Il lui faut attendre 1932 et le scandale suscité par **Scarface**, biographie du fameux gangster Al Capone, pour devenir célèbre. Il aborde désormais tous les genres y compris le fantastique (il produit et dirige en partie **The Thing** de Nyby en 1951). Ses comédies, où il révèle un curieux pessimisme et une évidente misogynie (l'arrivisme cynique des héroïnes de **Gentlemen Prefer Blondes**) comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre et conservent, malgré le temps, une grande force comique (surtout **l'Impossible**

Monsieur Bébé). Du film de gangster (**Scarface**) au film noir (**Big Sleep**, l'un des sommets du genre splendide adaptation du roman de Chandler, avec Bogart inoubliable Marlowe), il résume à lui seul l'évolution du film policier en lui donnant ses deux œuvres les plus importantes, élevées aujourd'hui au niveau du mythe. Quant au western, il l'a superbement maîtrisé dès **Barbary Coast**, pour donner ensuite trois chefs-d'œuvre : **Red River**, **Big Sky** et **Rio Bravo**. Trois westerns qui explorent les trois directions privilégiées du genre : la migration du bétail (**Red River**), les trappeurs engagés sur les terres indiennes (**Big Sky**) et le shérif rétablissant l'ordre dans une ville tombée sous la coupe de bandits (**Rio Bravo**). On a déjà dit tout le bien qu'il fallait penser des films de guerre de Hawks : le réalisateur sait de quoi il parle. Reste la superproduction. On trouvera dans **Hollywood sur Nil** un amusant-récit du tournage de **Terre des Pharaons**, film auquel William Faulkner prêta un concours discret pour ne pas dire éthylique. L'œuvre n'en reste pas moins convaincante : qui aurait mieux filmé la construction d'une pyramide ? L'importance de Hawks n'est plus à dire. Mais à travers lui, c'est à Hollywood, avec ses forces et ses faiblesses, qu'il faut rendre hommage.

Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma

Filmographie :

The road to glory L'ombre qui descend	1926
Fig leaves Sa majesté la femme	
The cradle snatchers Si nos maris s'amuse	1927
Paid to love Prince sans amour	
A girl in every port Coeur d'or, poings d'acier	1928
Fazil L'insoumise	
The air circus Les rois de l'air	
Trent's last case	1929
The dawn patrol La patrouille de l'aube	1930
The criminal code Le code criminel	1931
The crowd roars La foule hurle	1932
Scarface, shame of the nation	
Tiger shark Le harpon rouge	
Today the live Après nous le déluge	1933
Viva Villa	1934
Twentieth century Train de luxe	
Barbary coast Ville sans loi	1935
Ceiling zero Brumes	1936
The road to glory Come and get it Le vandale	
Brining up baby L'impossible Mr bébé	1938
Only angels have wings	1939
Girl friday	
The outlaw Le banni	1940
Sergeant York	1941
Ball of fire	
Air Force	1943
Corvette K 225	
To have and have not Le port de l'angoisse	1944
The big sleep	1946
Red River	1948
A song is born Si bémol et Fa dièse	
I was a male war bride Allez coucher ailleurs	1949
The thing from another world	1951
The big sky La captive aux yeux clairs	1952
O'Henry full house La sarabande des pantins	
Monkey business Chérie je me sens rajeunir	
Gentlemen prefer blondes Les hommes préfèrent les blondes	1953
Land of the pharaons La terre des Pharaons	1955
Rio Bravo	1958
Hatari !	1962
Man's favorite sport ? Le sport favori de l'homme	1964
Red line 7000 Ligne rouge 7000	1965