



## **THE RED BADGE OF COURAGE (1951) DE JOHN HUSTON**

### **La guerre à l'écran, une représentation en crise.**

**GILLES MENEGALDO**

*Université de Poitiers*

Quand on évoque la question de l'adaptation filmique de textes littéraires, un nom vient facilement à l'esprit, celui de John Huston, grand amateur de littérature et longtemps scénariste avant de passer à la réalisation en 1941 avec *The Maltese Falcon*. Au cours de sa longue carrière, Huston a réalisé plus de soixante films, dont une grande partie sont des adaptations. Parmi ces œuvres romanesques se trouvent quelques grands classiques de la littérature anglaise et américaine : *Moby Dick* d'Hermann Melville, *Reflections in a Golden Eye* de Carson McCullers, *Wise Blood* de Flannery O'Connor ou encore *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. *The Dead*, son dernier film, est une adaptation d'une célèbre nouvelle de James Joyce, œuvre testamentaire et hommage à l'écrivain et à la culture irlandaise à laquelle il est très attaché.

Il n'est donc pas surprenant que, parmi ces réalisations figure une autre œuvre-phare de la littérature américaine, *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane, l'un des meilleurs récits sur la guerre de Sécession publié en 1895, alors que l'auteur n'a que 23 ans. Ce court roman est écrit dans une veine qualifiée de naturaliste, mais aussi largement inspiré par une esthétique impressionniste et symboliste. Il met en scène une double crise, l'état de guerre lui-même perçu dans une optique antihéroïque et ironique, et la crise individuelle du héros, un jeune soldat novice qui fuit le champ de bataille, mais acquiert ensuite provisoirement l'estime et l'admiration de ses camarades et de ses supérieurs par ses actes de bravoure. Huston, on le verra, parvient à traduire l'essentiel de ces deux états de crise, historique et intime.

En outre, la spécificité de cette adaptation est qu'elle a fait l'objet d'une crise au sein du studio MGM, crise qui a conduit au départ du tout-puissant Louis B. Mayer, hostile au projet, à l'issue d'un conflit avec le producteur exécutif, Doré Schary, qui était favorable et soutenait Huston. Une fois le film terminé, une autre crise a éclaté à cause des réactions négatives du public test suite à une *preview*. Le film a été très largement amputé, transformé et remonté. La nouvelle version réduite à 69 minutes (au lieu de 2h 15 dans le montage initial) connaît malgré tout un certain succès critique et va même devenir un classique du film de guerre. Plus tard, Gottfried Reinhardt, le producteur associé et Huston chercheront à remonter

le film, mais le studio a détruit le montage antérieur, en particulier certaines scènes clef. Cette crise interne a fait l'objet d'une étude précise de la journaliste et critique Lillian Ross, publiée d'abord dans le *New Yorker*, puis en 1952 dans un livre intitulé *Picture* qui reconstitue en partie le processus et décrit les scènes coupées.

Il s'agit donc ici de confronter deux versions, l'une que l'on peut voir, portant les traces spectrales de l'autre, qui mutilée par le studio, a disparu. J'évoquerai les aspects de la représentation de la crise sous son double aspect, historique et intime, textuel et extra-textuel. J'essaierai de voir en quoi la nouvelle version travestit le sens de l'ancienne, en particulier par des ajouts, des suppressions de scène, des déplacements et des transformations divers, mais aussi comment on peut évaluer l'adaptation actuellement disponible au regard de l'œuvre de Stephen Crane.

### *Première impressions : la scène d'ouverture*

Dans sa version actuelle, le film suit d'assez près la trame narrative du roman, auquel il rend hommage de manière ostensible comme on peut le voir dans le générique. En effet, le film s'ouvre sur un gros plan d'une couverture de livre où s'inscrivent à la fois le titre du roman et la double référence au romancier, « Stephen Crane's great novel of the civil war » et au cinéaste : « A John Huston production ». Chaque plan suivant correspond à une page du livre et comporte les indications génériques, identifiant ainsi livre et film. De plus, chaque page est ornée de gravures stylisées qui par leur facture évoquent la guerre, mais aussi le contexte culturel de la période de publication du livre. La musique (harmonica, trompettes et tambours) qui accompagne les images est familière pour le public américain et crée d'emblée un climat patriotique. L'une des pages affiche le nom de John Huston comme scénariste, une autre le désigne comme réalisateur. Plus surprenante est la dernière page qui présente un portrait stylisé du romancier, accompagné d'un commentaire en voix off : « *The Red Badge of Courage* was written by Stephen Crane in 1894 and from the moment it was published, it was accepted by critics and the public alike as a classic story of war and of boys and men who fought war ». L'image fixe du portrait laisse alors place, par l'entremise d'un fondu enchaîné au premier plan diégétique montrant une colonne de soldats. Cependant le commentaire *off* continue, associant implicitement le héros fictionnel Henry Fleming et l'auteur : « Stephen Crane wrote this book when he was a boy of twenty two. Its publication made him a man ». Il établit un étonnant parallèle entre la littérature et la guerre. La voix résume ensuite schématiquement le propos du livre : « His story is of a boy who frightened went into a battle and came out of it a man with courage » et offre un commentaire qui va au-delà du discours du roman pour célébrer l'unité du peuple américain : « It's the story of many frightened boys who went out in a great civil war and came out as a nation of united strong and free men ». Ce discours patriotique (aux antipodes du roman) évoque implicitement un autre conflit contemporain du film, la guerre de Corée. On sait de plus que ce contexte de guerre réelle coïncide aussi avec une guerre idéologique, la lutte contre le communisme, la « red scare » qui nourrit un maccarthysme tout-puissant et la chasse aux sorcières qui affecte aussi Hollywood à ce moment là.

Ce lien fortement souligné entre roman et adaptation se prolonge tout au long du film par une voix *off* (celle du comédien James Whitmore) qui récite des passages du livre correspondant plus ou moins aux pensées du héros et contribue plutôt à créer une distance avec le spectateur là où Huston aurait souhaité faire confiance au pouvoir de l'image. Ce procédé très appuyé ne figurait pas initialement. Il est inséré dans le nouveau montage du film, en l'absence de Huston parti en Afrique pour le tournage de *The African Queen* (et pour chasser l'éléphant). Le réalisateur semble s'être désintéressé de son film, le confiant imprudemment au producteur Gottfried Reinhardt et à Doré Schary (plutôt connu pour ses idées libérales, en contraste avec le conservateur L.B. Mayer) qui vont le remonter complètement, et rajouter ce prologue et la fameuse voix *off* dont Huston ne voulait à aucun prix. Comme le dit Gueric DeBona :

*The Red Badge of Courage* straddles two important cultural movements, one identified with New Deal politics and the other with Cold War anxiety about the Russian acquisition of the atom bomb, leading to what William Graebner calls 'a more sober and conservative male look'. The former attitude guided Huston's director's cut of *Red Badge*; the latter informed MGM's revision.<sup>1</sup>

La première version, supervisée par Huston, illustre l'attitude libérale et communautariste des années trente tout en proposant, comme le modèle littéraire, une satire de la guerre et un traitement ironique de l'héroïsme militaire. La version révisée et remontée illustre la politique conservatrice des années cinquante, met en relief les vertus guerrières et le patriotisme et réaffirme les valeurs patriarcales. Le studio utilise le canon littéraire (le livre est redécouvert dans les années cinquante) pour légitimer le film. L'ennemi sudiste y est présenté surtout (à une exception notable près) comme un Autre primitif et terrifiant, une entité collective anonyme, face aux individus différenciés et chargés d'affect que sont Henry Fleming et ses camarades. Les confédérés montent à l'assaut en poussant des cris barbares et sont quasiment déshumanisés. Aucun n'a droit à un gros plan, où même un plan rapproché, à l'exception du porte-drapeau agonisant qui est cependant filmé de dos. La sentinelle sudiste qui épargne Henry apparaît sympathique, mais reste hors champ, invisible et l'on n'entend que sa voix. Une seule scène adaptée du livre présente les prisonniers sudistes sous un autre jour, exprimant à leur tour des sentiments (la colère, le désespoir, la honte) et esquissant même un début de conversation à propos de leur origine géographique respective.

### ***La représentation de la guerre réelle : l'expérience documentaire de Huston***

Dans le contexte des années 1950, Huston est plus à l'aise pour adapter le roman de Stephen Crane que pour se conformer à la politique louvoyante de la MGM. Le cinéaste a déjà réalisé pendant et après la guerre deux documentaires pour le compte du ministère de la Guerre, *The Battle of San Pietro* (1945) où il filme un épisode de la campagne d'Italie, et *Let there be Light* (1946) qui repose en partie sur des interviews de soldats traumatisés

---

<sup>1</sup> Gueric DeBona. 'Masculinity on the Front: John Huston's *The Red Badge of Courage* Revisited'. *Cinema Journal* 42-2 (Winter 2003): 57-80.

psychiquement. Selon Lillian Ross : « Huston, like Stephen Crane, wanted to show something of the emotions of men in war, and the ironically thin line between cowardice and heroism ».<sup>2</sup> Dans ces deux films, Huston met à mal la mythologie guerrière et se concentre sur le sort du simple soldat. *The Battle of San Pietro* décrit en détails les diverses phases d'une des nombreuses batailles du front d'Italie, près de la vallée du Liri. Avec la collaboration de l'écrivain Eric Ambler, et grâce à la présence de plusieurs équipes de cameramen professionnels et aguerris qui se relaient, Huston parvient à donner une image particulièrement réaliste de la guerre en filmant au plus près les hommes au combat. La présence de la caméra sur le terrain se traduit par l'instabilité de l'image, reflétant celle du corps de l'opérateur, les explosions continues, la fumée qui envahit le cadre. La caméra suit la progression lente et difficile des soldats, dans la boue et sous un déluge de feu continu. Elle montre aussi la mort de près, les corps tombés dans la boue, dans les tranchées, ou abandonnés au fil de l'eau. On voit aussi les cadavres enveloppés dans des housses de toile, les tombes creusées, et la caméra s'attarde sur des détails comme les mains des morts que l'on croise.

Le commentaire dit par Huston lui-même est précis et sans concession, ne laissant rien ignorer de la lourdeur des pertes humaines. Ainsi, par exemple : « Volunteer patrols made desperate attempts to reach enemy position and reduce strong points. Not a single number of any such patrol ever came back alive ».<sup>3</sup> Huston enregistre aussi les propos des soldats sur le pourquoi de la guerre, sur leur avenir, puis monte ces paroles sur des gros plans des visages des soldats morts, filmés au moment où on les mettait dans les housses servant de linceul. Cette séquence jugée par Huston lui-même « too strong, too emotional » sera coupée au montage. Suite à la réception très hostile de la hiérarchie militaire, le film sera réduit de quatre à trois bobines et Huston sera considéré « comme un pariah » (selon ses propres termes) jusqu'à ce que le général George C. Marshall découvre et apprécie le film, dont il recommande la diffusion pour les soldats qui « doivent savoir ce qui les attend ». Huston qui a payé de sa personne et risqué la mort à plusieurs reprises sera finalement décoré et promu au grade de commandant. Le film ne sera projeté au public que le 21 mai 1945.

*Let there be Light* tourné dans un hôpital militaire psychiatrique témoigne encore plus d'une crise de la représentation en dénonçant implicitement le mythe guerrier qui veut que les soldats sortent renforcés de leur expérience au combat. On y voit des soldats indemnes physiquement mais profondément traumatisés psychiquement comme le souligne le commentaire dit par Walter Huston : « The final result of all that metal and fire can do to violate mortal flesh ». Cet état se traduit par différents symptômes physiques : crises de larmes, tremblements incontrôlables des mains ou des jambes, bégaiements et aphasie partielle. Parmi les scènes fortes, celle où un soldat guéri de son mutisme s'exclame de manière répétée et frénétique : « I can talk, I can talk... ». Les médecins militaires expérimentent l'hypnose et la narcothérapie pour soigner les traumatismes

<sup>2</sup> Lillian Ross. *Picture*. New York: Rinehart, 1952 (Anchor, 1993).

<sup>3</sup> Les citations du commentaire et les descriptions de certains plans ont été rendues possibles par le visionnement d'un documentaire télévisuel consacré à John Huston et qui comporte de larges extraits de ces deux films qui sont actuellement indisponibles.

causés par une expérience trop violente, mais même si le film montre les progrès accomplis, les images les plus fortes restent celles des visages en détresse, ravagés par les larmes, les regards qui expriment l'horreur, ou la terreur, aux antipodes d'une vision stéréotypée entretenue par la propagande de guerre. En 1946, le ministère de la Guerre fait saisir la copie du film par la police militaire juste avant sa diffusion au Musée d'art moderne de New York, et en dépit d'une campagne de protestations à laquelle participent des critiques célèbres comme James Agee, le film restera interdit jusqu'au 29 décembre 1980. La raison invoquée est que les soldats sont filmés sous un jour peu favorable, au cours d'entretiens psychiatriques, sans avoir donné leur autorisation. La véritable raison est bien sûr l'image négative donnée du combat et la mise à mal de la posture héroïque, ce qui n'est pas si éloigné du discours tenu par Stephen Crane dans son roman, même si Huston ne peut se permettre dans ce contexte institutionnel d'utiliser l'arme de l'ironie. Dans son autobiographie, le réalisateur commente ainsi l'attitude de la hiérarchie militaire :

I think it boils down to the fact that they wanted to maintain the 'warrior' myth, which said that our American soldiers went to war and came back all the stronger for the experience.<sup>4</sup>

### *Crise à Hollywood*

L'expérience de ces deux documentaires de guerre justifie le choix de John Huston de mettre en scène le roman de Crane, mais les démêlés avec la censure militaire préfigurent aussi la crise déclenchée par la vision du premier montage supervisé par le cinéaste. Peu après le début du tournage, Mayer se retire du studio et laisse la place à Schary. Comme Huston le déclare ultérieurement : « We combined our efforts not only to reenact the Civil War... but we unleashed a civil war of our own at MGM. Louis B. Mayer was the first casualty ».<sup>5</sup> Cependant, les espoirs de Schary de mettre en œuvre un nouveau type de production se trouvent déçus et c'est Louis B. Mayer qui se voit rétrospectivement confirmé dans son optique conservatrice, qui correspond à une forte tendance du public américain. Comme le rappelle DeBona :

Far from initiating what Schary and others hoped would be a new, liberal trend for Metro, *Red Badge* proved Mayer correct that there was a deeply conservative mood in the country and the American audience would lack interest in an antiwar version of the Civil War. Schary had not counted on the problem of releasing a potentially allegorical period piece about the northern and southern conflict in America when a civil war was raging in Korea with American troops at the helm.<sup>6</sup>

En adaptant un roman pacifiste qui donne une vision sombre et ironique de la guerre, Huston visait sans doute à démystifier le soldat américain, cette fois par le biais de la fiction. Le protagoniste du roman, un simple soldat, est aussi un anti-héros qui rappelle d'autres personnages dans les films antérieurs du cinéaste comme Dix Handley, le *loser* nostalgique de

---

<sup>4</sup> John Huston. *An Open Book*. New York: Knopf, 1980.

<sup>5</sup> Cité dans l'ouvrage de Lawrence Grobel. *The Hustons*. New York : Scribner, 1989 : 39.

<sup>6</sup> Gueric DeBona, *op. cit.*

son enfance campagnarde et amoureux des chevaux de *The Asphalt Jungle* (1950). Le film, comme le roman, met en scène à la fois la peur physique et la terreur spirituelle éprouvée par les soldats saisis à un moment de crise, et il se concentre sur les émotions des jeunes recrues plus que sur les hauts faits d'arme. Les scènes les plus poignantes concernent la mort des compagnons du héros, filmées de très près, en dehors de tout pathos.

Parmi les scènes modifiées ou décalées figure celle de l'échange verbal entre Henry Fleming et la sentinelle sudiste qui existe dans le roman, mais est très développée dans le film. Initialement, celui-ci s'ouvrait sur le logo de la MGM accompagné par un roulement de tambours se fondant avec le bruit des fusillades. Ensuite, venait sans introduction préalable une scène d'ouverture radicalement différente de celle qui figure dans la nouvelle version décrite plus haut. Dans l'esprit de Huston, cette séquence faisait d'emblée entrer le spectateur dans le récit, mais sans discours introductif et surtout en mettant en évidence le caractère absurde de la guerre comme en témoigne l'extrait de dialogue ci-dessous, image d'une fraternisation possible et en tout cas, d'un respect mutuel. La sentinelle sudiste prévient Fleming qui s'expose dans la lumière de la lune qu'il est dans sa ligne de mire et devrait rester dans l'ombre :

As the credits fade—the first light of dawn reveals the tents of an army encamped on hills below which a river slowly circles. The fog is clearing.

The Youth: Who goes there?

Med. Long Shot—across the river

The Southern Voice: Me, Yank—jest me . . . Move back into the shadders, Yank, unless you want one of them little red badges! I couldn't miss yeh standin' there in the moonlight.

The Youth: Are you a reb?

The Southern Voice: That's right—but I don't see much point in us sentries shootin' each other, specially when we ain't fightin' no battle.

Close Shot—The Youth

The Southern Voice: So if yeh'll jest get out a' the moonlight I'll be much obliged to yeh.

The Youth (moving back): Thanks, reb.

The Southern Voice: Now, that's mighty polite of yeh, Yank, to thank me.

Med. Long Shot—across the river

The Southern Voice: I take it most kindly. You're a right damn' good feller. So take keer of yerself and don't go gettin' one of them little red badges pinned on yeh.<sup>7</sup>

La notion de « red badge » n'apparaît pas ici comme marque d'héroïsme, mais comme une référence à la mort potentielle ou au corps

<sup>7</sup> Extrait du script du film cité par Gueric DeBona, *op.cit.*, et repris dans la version remontée du film disponible sur DVD.

blessé, avec une analogie ironique entre blessure et médaille par l'entremise du mot « pinned ». La première vision de la guerre, aux antipodes des rêves héroïques du soldat novice, est une mise en garde qui lui recommande de rester dans l'ombre au lieu de s'exposer à la lumière, signe non pas de gloire mais de péril mortel. Le spectateur est également confronté au noir de l'image, avec un ennemi qui reste hors champ et dont on entend seulement la voix, mais dont on met aussi en évidence la bienveillance et l'humanité. Le titre du film lui-même n'est révélé que tardivement après plusieurs scènes et le film ne joue en rien sur l'image du romancier. Dans la version remontée, cette scène est préservée bien que jugée « puzzling » par le producteur, mais raccourcie et surtout déplacée après le prologue martial et la scène de la tente où Henry Fleming interroge Jim Conklin sur son éventuel comportement au combat. Ce déplacement modifie considérablement son sens et affaiblit le discours humaniste du film.

Quand *The Red Badge of Courage* est projeté pour un public test lors d'une *preview*, la réception est très mitigée. Beaucoup de spectateurs quittent la salle en cours de route et beaucoup rient à contre-temps lors de scènes qui n'ont rien de comique comme celle de la mort de Jim Conklin le « tall soldier » (John Dierkes). La mort du « soldat en haillons » (Royal Dano, un comédien amateur, mais dont le jeu insolite et décalé convient bien au rôle) est jugée insoutenable, d'où peut-être les rires de défense d'une partie de la salle et les cris d'horreur des autres. Une autre objection concerne la question de la transposition à l'écran du discours intérieur du héros, aspect essentiel du roman qui favorise les processus d'identification du lecteur avec le personnage, tout en maintenant une distance ironique, grâce à une double focalisation qui permet de mesurer l'écart entre la vision (ou le discours) subjectif de Fleming et la réalité objective. Reinhardt demande à Huston d'ajouter une voix narrative pour accompagner le spectateur. C'est initialement Spencer Tracy qui est pressenti pour incarner cette voix, mais le comédien décline la proposition.

En sus du déplacement du prologue, Schary élimine plusieurs autres scènes potentiellement subversives dans la description de la masculinité, mais aussi en tant que représentations non orthodoxes et non glorieuses de la mort. Ces scènes sont parmi les plus célèbres du roman. L'une des scènes supprimées est celle qui concerne le « soldat en haillons » qui est témoin avec Fleming de la mort dramatique de Jim Conklin. D'après le script, cette scène devait être suivie d'une longue scène où le « Tattered Man », mortellement blessé faisait un discours, mettant en cause la capacité du soldat à tenir bon sur le champ de bataille. À la différence du roman, où l'on n'assiste pas à la mort du soldat, on le voyait dans le montage initial du film s'éloigner pour mourir en tournant plusieurs fois sur lui-même de manière grotesque. On voyait aussi, à l'instar du roman, Henry Fleming, agacé par les questions du soldat sur son hypothétique blessure, l'abandonner et s'enfuir à la lisière des bois. La suppression quasi totale de cette scène est cruciale car il s'agit bien d'une des fautes les plus lourdes commises par Fleming, bien plus grave que le mensonge concernant la blessure (un simple coup de crosse infligé par un fuyard), d'où la culpabilité, voire la hantise

ressentie dans le roman jusqu'à la fin du récit<sup>8</sup> et qui est totalement occultée dans le film. Pour Huston cité par DeBona,

The Tattered Man was the most glaring example of the warrior in crisis and came to represent the plight of virile, bellicose America, shown suffering here from psychological exhaustion—a theme repeatedly emphasized in Huston's wartime documentaries through his *Reflections in a Golden Eye*.<sup>9</sup>

Doré Schary, sensible aux réactions très négatives des spectateurs de la *preview* partagés entre rire et effroi, (« viewers laughed and some murmured in horror »), insiste sur la nécessité de supprimer cette séquence, trop subversive et qui risquait de nuire à la carrière du film.

### *Représentations de la crise dans la version remontée : du texte au film*

En dépit de ces mutilations, le film conserve un impact émotionnel évident. Huston reste le plus souvent au plus près de ce que Crane lui-même souhaitait signifier, une certaine crise de la représentation de la masculinité. Selon Amy Kaplan, le roman de Crane n'est pas tant un itinéraire guerrier initiatique ou l'histoire de la reconstruction d'une identité masculine qu'une vision parodique et subversive de la guerre :

The novel looks back at the Civil War to map a new arena in which modern forms of international warfare can be imaginatively projected. Crane parodies the romantic tradition of the Bildungsroman and subverts [Theodore] Roosevelt's interpretation of the battlefield as a crucible for redeeming primal virility.<sup>10</sup>

Dans le film, cette crise s'exprime par le choix des acteurs et surtout par leur mode de jeu. Au lieu de mettre en lumière l'impact mythique du récit, Huston choisit de le minimiser et de jouer sur l'ambiguïté sensible dans l'écriture de Crane. Le choix d'Audie Murphy pour interpréter un jeune soldat novice et lâche peut paraître paradoxal et même provocateur dans la mesure où Murphy est un héros de guerre et, de surcroît, le soldat américain le plus décoré. En fait, Huston a su capter l'ambivalence du jeune comédien. Dès sa première apparition, Murphy s'écarte ostensiblement du groupe de soldats occupés à spéculer sur une bataille prochaine, et un gros plan sur son visage en sueur révèle son angoisse. On le voit ensuite, sous sa tente, en proie à l'émotion et le visage baigné de larmes, rédiger une lettre à son père. Le contre-champ sur la page manuscrite énonce la position éthique du héros, position que le film va infirmer : « I hope my conduct on the battlefield will make you proud of your loving son ». Ce moment est suivi de la scène clef où Henry réfugié sous sa tente interroge Jim Conklin sur son éventuel comportement au combat.

<sup>8</sup> 'For a time this pursuing recollection of the tattered man took all elation from the youth's veins. He saw his vivid error, and he was afraid that it would stand before him all his life.' *The Red Badge of Courage and Other Stories*. Oxford University Press: 116.

<sup>9</sup> DeBona, *op.cit.*

<sup>10</sup> Cité par Gueric Debona. Amy Kaplan. 'Nation, Region, and Empire'. *The Columbia History of the American Novel*. Ed. Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1993: 249.



La scène confronte trois personnages, Fleming, Jim, et Tom Wilson, le « loud soldier » du roman. La disparité des points de vue est suggérée par la position respective des soldats, filmés ensemble, mais répartis dans la profondeur du cadre. Henry est assis à l'avant-plan en cadre serré ; Jim debout, au plan médian, impressionnant par sa stature encore magnifiée par une contre-plongée ; Wilson, plus petit à l'arrière-plan. Les paroles de Jim sont graves et dignes et il n'hésite pas à avouer qu'il a peur tout en affirmant sa volonté de combattre : « I'd stand and fight. By Jimminy I would ». Henry lui parle en lui tournant le dos et la caméra alterne leurs deux visages, insistant en gros plan sur la peur perceptible de Henry même si celui-ci s'indigne quand Wilson, qui ne semble pas avoir d'état d'âme, évoque cette peur éventuelle. Cette scène annonce une crise potentielle et va à l'encontre de l'imagerie guerrière habituelle. On peut comprendre pourquoi cette scène a été écourtée de trois minutes dans la version remaniée. À d'autres moments du film, on voit Henry perdre son sang-froid et se comporter de manière quasiment hystérique, soit dans sa fuite frénétique, soit dans ses tentatives pour recouvrer une stature héroïque. Huston s'intéresse à Murphy non pas en raison de son statut de star, mais parce qu'il est à la fois héros de guerre et adolescent, incarnant ce que le réalisateur appelle « a gentle killer ». Il est ainsi le mieux à même de signifier l'ambivalence des sentiments. L'acteur qui interprète Wilson est Bill Mauldin, un comédien amateur lui aussi héros de guerre et dessinateur connu. Son inexpérience du jeu d'acteur renforce dans une certaine mesure l'effet de réel et Huston joue, plus encore que dans le roman, sur le couplage des deux protagonistes, leur complicité autant que leur confrontation ou leur rivalité. Le personnage de Wilson est renforcé. Ainsi c'est lui (et non Jim Conklin) qui annonce le départ imminent du bataillon, suscitant une controverse et un affrontement avec un autre soldat, Bill Porter (personnage inventé par Huston). C'est aussi Wilson qui examine la blessure à la tête de Henry et émet un diagnostic, et non un caporal comme dans le roman.

Le film conserve aussi une partie de la cruauté de l'œuvre littéraire. La scène de la confrontation macabre et hautement symbolique de Henry avec un soldat mort dans « une cathédrale de verdure » n'est pas reprise, mais elle est évoquée indirectement quand la colonne de soldats trouve un cadavre sur son chemin. Les hommes s'écartent et Fleming s'arrête un instant, comme fasciné par le spectacle avant d'être rabroué et poussé en avant par son lieutenant. L'une des scènes les plus mémorables reste celle de la mort du « tall soldier », Jim Conklin, remarquablement interprété par John Dierkes, autre comédien non professionnel. La scène commence par une fuite éperdue de Jim qui quitte le chemin pour éviter un attelage et court à travers champ, à flanc de coteau, suivi à distance par Henry et le soldat en haillons. La caméra qui accompagnait Jim s'arrête brutalement en même temps que lui. Le soldat agonisant, cadré en plan taille, en forte contre-plongée, regarde vers le ciel et respire lourdement comme s'il manquait d'air, répétant obstinément les phrases du roman : « Don't touch me, leave me be ». Au moment où son corps commence à pencher vers l'avant, la caméra opère un brutal changement de perspective et vient se situer derrière et au-dessus de sa tête, en forte plongée, ce qui permet de bien percevoir les oscillations de plus en plus prononcées du corps qui ensuite s'abat au sol, face contre terre. La caméra saisit en gros plan, l'expression du visage de

Henry, crispé, agité de sentiments mêlés, incapable de parler alors que le soldat en haillons prononce son oraison funèbre : « He was a regular jimdandy ». Une discrète sonnerie de trompette vient ponctuer ce moment exempt de pathos. La scène, sans doute trop brève, n'a pas l'impact de la scène romanesque beaucoup plus développée et émaillée de détails émouvants ou macabres. Crane montre la dégradation progressive de l'état du soldat qui se traduit en particulier par des gestes incontrôlés et un comportement régressif, à la limite du grotesque, et met aussi en évidence la dimension rituelle et sacrificielle de cette mort. Huston parvient cependant à signifier l'essentiel grâce à la présence physique de l'acteur et son visage douloureux. D'autres moments captent la cruauté absurde de la guerre et fournissent un équivalent des scènes où Crane montre comment les blessés qui ont perdu leurs repères se raccrochent à des gestes quotidiens. Ainsi, on voit un soldat fauché par une balle, tomber au sol, chercher fébrilement ses lunettes et les remettre sur son visage avant de s'écrouler, mort. La caméra filme ces gestes au plus près, suivant en de longs travellings latéraux la course des soldats, captant toute une gamme d'expressions faciales.

À l'inverse, certaines transformations du matériau littéraire attestent la volonté de gommer ou d'atténuer la vision très ironique de Crane. Les quelques incursions de la voix narrative citant le texte du roman ne peuvent en aucun cas donner une idée de la complexité des monologues intérieurs dans lesquels Fleming révèle l'étendue de ses contradictions internes. Ainsi, le roman met en lumière la duplicité du personnage. Le texte est émaillé de références à sa volonté de sauvegarder son image aux yeux du groupe et aussi sa crainte de voir son comportement dénoncé par ses camarades. Dans le film, il n'y a plus trace de ces états d'âme et de ces sentiments conflictuels. Fleming finit par confesser sa faute à Wilson et exprime son soulagement (« it's good for the soul »), alors qu'il garde son secret dans le roman. La fin du film est plus univoque que celle du roman, qui reste ouverte. Dans la scène de clôture, Fleming n'est pas différencié de ses camarades alors que dans le roman, il est torturé presque jusqu'au bout par la culpabilité avant de dépasser ses contradictions et d'affirmer une maturité nouvelle : « he felt a quiet manhood, non assertive but of sturdy and strong blood. [...] He had been to touch the great death, and found that, after all, it was but the great death. He was a man »<sup>11</sup>. Alors que la voix narrative énonce les dernières phrases du roman, le film donne une traduction visuelle littérale de ces mots et gomme les ambiguïtés et les opacités du texte. Ainsi, un plan en contre-plongée du soleil dardant ses rayons à travers les arbres fait oublier l'excipit romanesque plus nuancé : « Over the river a golden ray of sun came through the hosts of leaden rain clouds »<sup>12</sup>. « An existence of soft and eternal peace » peut signifier tout aussi bien un rêve bucolique que le repos éternel de la mort qui attend le soldat. Le film se clôt quant à lui sur la page du livre que l'on referme, ultime référence à la source littéraire, mais le sens de la dernière phrase est connoté positivement par les dernières images diégétiques.

D'autre part, en dépit sans doute de la volonté de John Huston, le nouveau montage permet une certaine forme d'héroïsation du protagoniste

<sup>11</sup> *The Red Badge of Courage*, op.cit.: 116.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 117.

principal. Dans le livre, Fleming et Wilson se battent pour s'emparer du drapeau de leur régiment, mais surtout le combat s'exerce aussi à l'encontre du cadavre du porte-drapeau qui refuse de céder son bien, d'où l'ironie macabre de la scène. Dans le film, Fleming lutte avec un soldat dont on ne voit pas le visage et s'empare sans coup férir du drapeau. Dans le roman, c'est Wilson qui s'empare du drapeau confédéré. Dans le film, c'est encore Fleming qui s'empare du drapeau abandonné par le sudiste moribond, tient un instant les deux drapeaux dans ses mains, puis donne généreusement le drapeau ennemi à Wilson. Dans le film, ces deux scènes sont consécutives, ce qui accroît leur impact. Dans le texte, elles sont séparées par plusieurs autres scènes, dont celle des vétérans qui se reposent sous les arbres et se moquent ouvertement de Henry et de ses camarades qui accusent le coup (« hung their heads in criminal fashion ») et semblent porter, belle métaphore de Crane, « the coffin of their honor »<sup>13</sup>. De la même manière, l'éloge fait de Fleming et Wilson par le colonel est atténué dans le film du fait de sa proximité avec celle où le général accable le colonel de reproches, accusant son régiment de s'être arrêté trop tôt. Dans le film, cette scène n'est pas intégrée et il n'y a plus de contrepoint à la scène d'éloges. La scène des vétérans est par contre maintenue, mais déplacée presque à la fin. On apprend que la vraie bataille s'est déroulée sur un autre front sous le commandement d'un autre général, Witherside, mais aucun discours officiel ne vient confirmer ces propos tenus de plus par des vétérans qui incarnés physiquement (ce sont presque tous des hommes âgés) n'ont pas l'impact de l'entité collective décrite par Crane comme « a gaunt and bronzed regiment », phrase où le spectral est associé à la statuaire, mais aussi à un dynamisme solaire.

La représentation de la hiérarchie militaire trouve également un traitement adouci, moins sarcastique dans le film. Comme on l'a vu, Huston supprime la scène où la compétence d'un officier, MacChesnay, est mise en cause par son supérieur qui ne tient aucun compte des pertes humaines et des souffrances endurées par les soldats qu'il méprise : « If your men had gone a hundred feet farther you would have made a great charge, but as it is — what a lot of mud diggers you've got anyway! »<sup>14</sup>. En outre, Crane multiplie les scènes où les officiers invectivent les hommes et se répandent en insultes. L'écrivain a souvent recours à l'imagerie animale pour stigmatiser leur comportement. Dans le film, les conflits entre officiers sont gommés et c'est plutôt une volonté d'humanisation qui prévaut. Le général (Tim Durant) exulte à l'annonce du succès de ses hommes et fait montre d'une joie quasi enfantine en tournoyant sur son cheval : « They've held them, they've held them, yippee ! ». Le même général fait une prière avant l'assaut. Une scène rajoutée le montre parmi ses hommes, les exhortant au combat et leur promettant de partager son repas avec eux. Une touche d'ironie légère existe du fait que le général fait la même proposition, dans les mêmes termes, à plusieurs unités... Le lieutenant qui dirige Henry et ses compagnons se caractérise par son courage et sa volonté. Même blessé et boitant, il suit ses hommes au plus près. Le film donne donc une image

---

<sup>13</sup> *Ibid.*: 101.

<sup>14</sup> *Ibid.*: 102.

globalement positive de la hiérarchie militaire, du moins dans la version visible actuellement.

L'étude de l'adaptation de John Huston permet d'illustrer différents types de crise de la représentation, la crise historique de la guerre de sécession mise en parallèle implicitement avec d'autres conflits, comme la deuxième guerre mondiale ou la guerre de Corée. La référence aux documentaires de guerre du cinéaste permet de mieux comprendre sa démarche qui vise à démythifier l'image du soldat et à donner une vision beaucoup plus concrète et réaliste de sa condition sur le terrain et au-delà. Les choix idéologiques et esthétiques du cinéaste dans un contexte de guerre froide et de patriotisme exacerbé expliquent au moins en partie la crise ouverte au sein du studio, le rejet du premier montage du film, plus audacieux et provocateur, et son remontage aux conséquences très dommageables d'autant que la copie initiale a été détruite par le studio. La comparaison entre la version remontée et le scénario initial (en l'absence d'images concrètes) permet d'apprécier l'écart entre deux conceptions, mais aussi de mieux comprendre les faiblesses de la nouvelle version, en particulier l'emploi peu pertinent de la voix narrative, les erreurs de montage dues à la compression de plusieurs scènes ou encore la musique qui souligne lourdement l'action. Malgré ces défauts et en dépit du caractère tronqué et elliptique du film résiduel, Huston parvient à rendre compte de la crise intime du soldat Fleming en jouant habilement sur les différentes facettes de la personnalité du comédien-vedette, à contre emploi de son image habituelle dans la réalité et à l'écran. L'intensité des situations, la force de l'interprétation et la maîtrise de la mise en scène justifient le fait que le film soit reconnu comme un classique et l'un des films majeurs du cinéaste. On ne peut que regretter l'enchaînement des crises qui a conduit à cette mutilation que le cinéaste lui-même n'a pas vraiment cherché à éviter ou à limiter.