Genre
Drame

Adapté pour les niveaux
À partir de la 5e

Disciplines concernées
Histoire · Sciences économiques et sociales · Anglais

Notre pain quotidien

Sorti en 1934, **Notre pain quotidien** est, avec **Les Raisins de la colère**, un des rares films traitant directement de la Grande Dépression aux États-Unis. Il dépeint une Amérique qui tente de faire face à la crise économique tout en mettant en pratique l'esprit du *New Deal*.

Au début des années 30, King Vidor découvre l'article d'un professeur d'université dans le *Reader's Digest* « qui, pour résoudre le problème du chômage, proposait l'organisation de coopératives ». En pleine Dépression, l'arrivée du président Franklin D. Roosevelt au pouvoir et son programme économique le *New Deal* au début de l'année 1933 nourrissent de grands espoirs. Les cent premiers jours de son mandat constituent une période d'effervescence politique et intellectuelle. C'est un déferlement d'idées et de réformes que propose le gouvernement. Le « retour à la terre » est l'une de ces promesses pour remédier à la crise que traverse la paysannerie américaine. King Vidor va rencontrer de grandes difficultés pour financer son film. Après quatre mois d'écriture, tous les studios refusent son projet intitulé **Notre pain quotidien**. Il finit par hypothéquer sa maison et emprunter en nom propre grâce au soutien de Charlie Chaplin et son studio United Artists. Il reprend les personnages de John et Mary Sims, de son film **La Foule**, sorti en 1928, prolongeant le destin d'un homme et d'une femme en ville, puis à la campagne, avant et pendant la Dépression.

John et Mary décident de quitter New York. Ils emménagent dans une ferme et imaginent à la campagne une « nouvelle Arcadie » : une coopérative fondée sur l'entraide, le troc, l'échange de savoir-faire et non plus sur l'argent. L'idéologie et le discours du cinéaste résonnent avec les grands mythes de l'Amérique tout en mettant l'accent sur les valeurs collectives, sur l'exaltation du *common man*, du héros américain en tant qu'individu mais aussi comme membre d'une communauté. ¶

Un film de King Vidor
États-Unis · 1934 · 1h20

Afin de fuir la pauvreté et le chômage, John et Mary Sims s'installent dans une ferme hypothéquée dans la campagne environnante. Agriculteurs amateurs, ils recrutent des travailleurs selon leurs compétences et décident de former une coopérative agricole. Cette communauté balbutiante et fragile devra faire face à de nombreuses difficultés...

Production Viking productions
Scénario King Vidor et Elisabeth Hill – **Avec Karen Morley** (Mary Sims), **Tom Keene** (John Sims), **John Qualen** (Chris), **Barbara Pepper** (Sally), **Addison Richards** (Louie), **Lloyd Ingraham** (Oncle Anthony) ...

Le président Roosevelt dessiné par Floc'h.

La Grande Dépression

La Grande Dépression commence symboliquement par la crise boursière de 1929 sous la présidence de Herbert C. Hoover (1929-1933). Le tristement célèbre krach du jeudi 24 octobre 1929 marque le début de la plus grande crise économique du XXème siècle. La bulle spéculative à l'origine du krach trouve son origine dans les années 20. La période d'après-guerre est une période de forte croissance, la production industrielle augmente de 50%. Cette surproduction couplée avec une faible consommation (la demande ne suit pas l'offre) provoque alors la faillite de milliers d'entreprises en même temps. Au début de l'année 1933, l'Amérique compte 13 millions de chômeurs tandis que le nouveau président élu prend ses fonctions. Franklin D. Roosevelt lance le *New Deal*, son projet de réformes économiques destiné à endiguer la crise. Il fait notamment voter des lois visant à contenir la surproduction agricole. Ces mesures s'avèrent partiellement efficaces. À la fin de la décennie, 400 000 anciens fermiers sont contraints de quitter leurs fermes et sillonnent les routes de l'Ouest américain vers la Californie à la recherche d'un emploi. Cet exode massif est illustré dans le film de John Ford **Les Raisins de la colère** (1940), adapté du livre de John Steinbeck paru en 1939 (cf. Analyses).

« Retour à la terre » : retour à des valeurs durables et familiales

La politique d'encouragement à une évasion individuelle des villes vers les campagnes, appelée « retour à la terre », est une des thématiques dominantes de la nouvelle administration Roosevelt. Chef de file de la campagne pour la conservation du sol, Rexford G. Tugwell devient assistant secrétaire à l'agriculture en 1933. Rêvant d'une nouvelle Amérique, d'une « terre ordonnée, judicieusement utilisée, aux collines vertes et aux ruisseaux bleus » [1], il est chargé de la mise en œuvre de ce programme. La précarité de la paysannerie américaine devient l'une des préoccupations premières du gouvernement. Il faut « tenir compte des hommes et des femmes qui s'épuisent à travailler une terre usée et stérile » [2] et briser le cercle vicieux de la pauvreté dans les zones rurales. Ce mouvement de retour à la terre est censé donner « une base nouvelle à la société américaine en restaurant cette classe de petits propriétaires qui a été l'armature de toutes les grandes civilisations. » [3] Le théoricien Ralph Borsodi propose dans son ouvrage *Flight from the City* (1933) la création d'unités d'exploitation rurales de subsistance organisées en communautés, qui constitue selon lui, le « meilleur remède au matérialisme et à la futilité de l'âge du jazz » [4]. Roosevelt partage lui-même intimement cette conviction et cette passion pour la terre approuvant les mots d'Henry Ford en 1932 : « C'est là que sont nos racines ! Jamais l'assurance chômage ne pourra se comparer à l'alliance entre l'homme et son lopin ! » [5] À son arrivée à la Maison Blanche, un projet de loi alloue 25 millions de dollars à la mise en place d'exploitations de subsistance pour 25 000 ménages. Ce programme est un moyen de lutter contre le déséquilibre de la population dans les centres industriels et urbains aux dépens des campagnes. Cet engouement pour la vie rurale atteindra son apogée lorsque King Vidor entreprend son projet de film en 1933. Cependant, les fonds alloués restent limités et la section des exploitations de subsistance se cantonne à des projets-pilotes. La ville pilote d'Arthurdale en Virginie Occidentale fut la première financée par le gouvernement. Des petites maisons furent construites par de la main d'œuvre locale et les futurs propriétaires choisis selon leur compétence. Mais une forte opposition se manifeste au Congrès et plusieurs élus conservateurs vont dénoncer le risque de concurrence déloyale. La presse, elle aussi, se met à dénoncer la « bolchevisation de l'économie ». L'administration met alors un frein brutal au projet et les petites communautés commencent à dépérir au moment de la sortie de **Notre pain quotidien** sur les écrans en 1934.

Coopérative d'Arthurdale et localité de Scott's Run, Virginie Occidentale, ville pilote des programmes gouvernementaux d'Arthurdale.

[1] Arthur M. Schlesinger Jr., *L'Ère de Roosevelt. L'Avènement du New Deal*, Denoël, Paris, 1971, p. 397.
[2] Ibid.
[3] Schlesinger, op. cit., p. 406.
[4] Schlesinger, op. cit., p. 407.
[5] Schlesinger, op. cit., p. 405.

King Vidor, un auteur américain

« Je suis né en même temps que le cinéma. J'ai grandi avec lui et j'ai évolué en même temps que lui »[1]. King Vidor est né en 1894 au Texas. Comme David W. Griffith, Charlie Chaplin, Cecil B. DeMille, il appartient à la génération des pionniers. Sa longue carrière (1919-1959) se confond avec l'âge d'or hollywoodien. Il commence en indépendant, écrit de nombreux scénarios, occupe divers postes au sein des studios. Il fonde même son propre studio Vidor Village (1920-1923). Il intègre par la suite le studio MGM (Metro Goldwyn Mayer) en 1924 mais s'efforce de garder une certaine indépendance. À cet égard, King Vidor est un cas unique à Hollywood, l'un des rares cinéastes bénéficiant du statut « d'auteur ». Il sera souvent à l'origine de ses projets de films et alterne entre les films commandés par le studio et les projets plus personnels. Il tiendra souvent tête aux studios avec opiniâtreté pour garder ce statut d'auteur. Il embrasse dans ses films des sujets traités sous la forme de grandes fresques. En 1925, son film **La Grande Parade**, grande épopée sur la Première Guerre mondiale le propulse au premier rang des cinéastes américains. Puis il tourne **La Foule** (1928), **Le Grand Passage** (1940), **Une Romance américaine** (1944) ou encore **Duel au soleil** (1946). Sa maîtrise parfaite de cette forme visuelle et esthétique particulière qu'est le cinéma muet ne l'empêche pas de réussir la transition avec le cinéma parlant avec brio. À l'arrivée du parlant, il convainc Irving Thalberg, jeune patron de la MGM, de produire **Hallelujah** (1929), mélodrame, retraçant la vie d'une communauté noire du Sud, uniquement interprété par des comédiens noirs. Ce film novateur sur le plan technique, va fasciner les intellectuels, les journalistes et les artistes qui le considèrent comme « le grand artiste américain ». Homme du sud, individualiste viscéral et adepte de la *Christian Church*, ses films sont imprégnés de ces trois influences. Contradictions et paradoxes en sont caractéristiques à l'image de ses personnages fortement individualistes au discours collectiviste et tournés vers la nécessité américaine à faire primer le peuple. Son œuvre reflète l'histoire de l'Amérique moderne, il brosse le portrait de la nation et du territoire. Pour Pierre Berthomieu, il est le « grand poète terrestre, sensuel et charnel du cinéma classique » qui « s'exprime dans une américanité proche des écrivains comme Hemingway ou Steinbeck » . Il va choisir lui-même ses grands sujets et décide de réaliser une trilogie sur trois thèmes qui ponctuent sa filmographie : la guerre, le blé, l'acier. **La Grande Parade** (1925) sur la guerre, **Notre Pain quotidien** (1934) sur le blé et **Romance américaine** (1944) sur l'acier. « J'ai toujours désiré utiliser l'écran cinématographique pour exprimer l'espérance et la foi, faire des films qui présenteraient des idées positives et une forme d'idéal. »

L'aventure profondément personnelle que représente **Notre pain quotidien** en est l'illustration. Après le refus de la MGM, seul Charlie Chaplin lui assure la distribution via sa compagnie United Artists. Vidor va alors faire lui aussi son « retour à la terre » en hypothéquant sa maison et ses biens et monter lui-même la production de son film. Ce film occupe une place centrale dans son œuvre par cette obstination à le réaliser et la veine très personnelle dans laquelle il s'inscrit.

[1] King Vidor, *La Grande Parade. Autobiographie*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981, p. 11.

La Foule de King Vidor.

LE CINÉMA ET LA CRISE

Le film de King Vidor est un des premiers films américains qui aborde directement la Grande Dépression. Pourtant, le cinéma de fiction n'ignore pas la crise et constitue toujours un baromètre pertinent de l'état de la société. Le studio Warner, en particulier, emprunte ses sujets à l'actualité. Parmi ces films sociaux, on peut citer le film de Frank Capra **American Madness** (1932) sur la crise bancaire, **Je suis un évadé** (1932) de Mervyn LeRoy sur le destin d'un vétéran devenu hors-la-loi, **Héros à vendre** (1933) de William Wellman sur la presse à scandale ou encore **Les Mendiants de la vie** (1930) sur l'errance de vagabonds dans les trains de marchandises. Les autres genres, comme la comédie des années 30, prennent aussi des sujets d'actualités pour en faire des satires comme **Une riche affaire** (1934) et évoquer la crise comme dans la comédie musicale **Les Chercheuses d'or de 1933** (1933) de Mervyn LeRoy. Selon Jean-Loup Bourget, ces films ne font pas que dénoncer les maux de l'Amérique mais ils « proposent une interprétation cohérente de la Dépression » mettant en lumière l'idéologie rooseveltienne comme moyen d'y remédier.

Les personnages

· **Mary et John Sims** (Karen Morley et Tom Keene) sont le couple fondateur de la communauté. Dès le premier soir, ils dînent au coin de la cheminée, dorment sur des branches de pins à même le sol. Le foyer familial, formé par ce couple édénique, prend vie dans cette maison. John incarne le héros, au sens « vidorien », individualiste, idéaliste et déterminé. Mary est assimilée à l'ensemencement de la terre et à sa fertilité dans un sens religieux. C'est elle qui assiste à l'éclosion des premiers germes de blé ; qui sera suivie d'une prière de toute la communauté.

· **Oncle Anthony** (Lloyd Ingraham) leur remet les clés de la ferme. Il incarne une figure bienveillante et paternelle. Cigare à la bouche, il représente le porte-parole de l'administration Roosevelt dans sa politique de retour à la terre.

· **Les voyageurs de passage** les rejoignent dans leur projet de communauté fondée sur l'entraide et le travail partagé. John les recrute selon leurs compétences. Cette assemblée forme un « *melting pot* » représentatif de la société américaine. John et Mary sont des anglo-saxons (*White Anglo Saxon Protestant)* puis **Chris** (John Qualen), habile agriculteur d'origine suédoise et sa famille sont les premiers arrivés à la ferme.

D'autres émigrés d'Europe centrale les rejoignent ensuite. Les personnages, par leur retour à la terre, tentent de revivre l'expérience originelle des premiers colons. L'identification aux pionniers est renforcée par la référence au Mayflower, premier bateau anglais accostant sur les côtes américaines en 1620, lors du discours fondateur de John : « *Sur le Mayflower, il y avait un jardinier, un imprimeur, un docteur, un oldat, un comptable et bien d'autres. S'ils ont pu vivre sans propriétaires, sans factures, nous le pouvons aussi. Nous n'avons qu'à nous entraider !* »

· Même le repris de justice, **Louie** (Addison Richards) va expier ses fautes en se sacrifiant pour l'intérêt commun. Il se rend à la justice contre une rançon qui va sauver la communauté de la disette endossant la tâche impure de récolter de l'argent.

· Seule l'arrivée de **Sally**, la tentatrice blonde venue de la ville, vient bouleverser la communauté. Elle va troubler John et le détourner un temps de son projet communautaire. Son goût pour le jazz, l'alcool, le tabac l'identifie à l'oisiveté, à la stérilité et l'inscrit comme l'antithèse de Mary.

Mary assiste à l'éclosion du blé, et Sally, illustration des tensions entre milieu urbain et rural.

L'idéal pastoral jeffersonien

La civilisation américaine s'est construite sur cette croyance en l'existence d'un paradis terrestre, d'une Terre promise dont les colons européens seraient les bénéficiaires. Les territoires de l'Ouest aux États-Unis ont occupé cette place dans l'imaginaire national. Le président Thomas Jefferson (1801-1809) croyait en une société agraire démocratique : « Ceux qui labourent la terre sont le peuple élu par Dieu ». Son idéologie s'appuie sur le partage des terres en parcelles égales suffisantes à la subsistance d'une famille. Le film de King Vidor évoque cette mystique de l'exploitation rurale et l'idéal pastoral jeffersonien qui place le petit cultivateur comme fondement de la démocratie. Allégorie de l'enracinement, il célèbre la terre nourricière comme dernier bastion face à la crise des sociétés industrielles modernes. Ce « retour à la terre » résonne également avec le Mythe de la Frontière, mythe qui a accompagné et légitimé la conquête de l'Ouest tout au long du XIXème siècle. En 1893, Frederick Jackson Turner définit la Frontière comme une ligne imaginaire sans cesse repoussée vers la côte Ouest par l'installation et l'avancée des colons vers les terres de l'Ouest. La Frontière serait le creuset de la démocratie américaine, le lieu de sa fondation. Dans **Notre pain quotidien**, après avoir domestiqué la terre, les membres de la communauté débattent autour de la forme politique à donner à l'organisation de leur micro-société. Ils plébiscitent l'idée d'une « *démocratie éternelle* » centralisée autour d'un chef, John Sims.

La communauté forme un « melting pot » représentatif de la société américaine.

Les Raisins de la colère de John Ford

1

2

3

En 1940, John Ford réalise un de ses plus grands films **Les Raisins de la colère**. Comme **Notre pain quotidien**, il dépeint la condition rurale pendant la Grande Dépression. Si le premier propose un retour à la terre vers les valeurs américaines ; **Les Raisins de la colère** constate l'échec des politiques gouvernementales agricoles du *New Deal*.

Le film est adapté du roman de John Steinbeck, publié au printemps 1939, qui connait un succès retentissant. John Ford, d'origine irlandaise, est sensible à l'histoire de ces *Okies*, ces métayers originaires de l'Oklahoma ou d'autres États, expulsés de leurs terres. Une émotion liée à l'histoire de ces paysans américains similaire à celle des Irlandais expulsés par leurs propriétaires lors de la Grande Famine au XIXème siècle. Le destin tragique de la famille Joad forcée à l'exode vers l'Ouest résonne fortement avec l'expérience des immigrants irlandais gagnant l'Amérique selon Joseph Mc Bride. John Steinbeck avait mené une enquête quasi-journalistique dans des camps de migrants en 1936 pour écrire son livre et les situations qu'il relate étaient bien pires en réalité. **Les Raisins de la colère** constitue le point culminant de la période politisée de John Ford, c'est le seul de ses films qui traite d'un problème social contemporain. Darryl F. Zanuck, patron de la Fox, accepte de le produire et demande au scénariste Nunnally Johnson à ce que le ton profondément pessimiste du roman soit tempéré. Par exemple, le camp de gouvernement à la fin du film semble beaucoup plus organisé et plus propre que le précédent. Le film se termine sur une note plus optimiste et suggère que les politiques du *New Deal* sont capables de remédier à la crise économique. John Ford tourne le film à l'automne 1939 en 43 jours. Il raconte le retour du fils prodigue Tom Joad dans sa famille, des métayers de l'Oklahoma, après quatre ans de prison. Tom les retrouve alors qu'ils s'apprêtent à quitter leur ferme, forcés à l'exil à la fois par le phénomène du *Dust Bowl* (tempêtes de poussières pendant la période des récoltes) et par la pression économique des banques et des grands propriétaires. Expropriés, ils s'entassent dans un camion et prennent la route vers la Californie, vanté par les prospectus de l'Ouest comme le nouvel Eldorado ; en réalité déjà saturée de camps d'hébergements. Comme dans le film de King Vidor, le symbolisme est évident et leur parcours évoque celui des pionniers dans leur marche vers l'Ouest vers une Terre promise. Pourtant, l'exode épique de la famille Joad, en terre souvent hostile, est parsemé de nombreux obstacles et de grandes séquences dramatiques. La famille se réduit avec la mort du grand-père et de la grand-mère puis le mari de la fille enceinte les quitte sur la route. Le climat devient plus pesant à mesure qu'ils avancent. Rejoints par de nombreux autres laissés-pour-compte, ils font face à des recruteurs peu scrupuleux qui profitent de la misère sociale. Arrivés en Californie, ils atterrissent dans un premier centre autogéré par le gouvernement dans lequel la réalité sociale est peu reluisante. *Les Raisins de la colère* reste un puissant réquisitoire contre les conditions socio-économiques des années de crise.

La colère sociale et le refus du défaitisme de John Ford sont soulignés dans deux scènes importantes :
- L'apostrophe désespérée du métayer Muley, joué par l'acteur John Qualen qui prête ses traits au personnage de Chris dans **Notre pain quotidien** **[image 1]**. Expulsé de sa ferme par le grand propriétaire et la banque, il s'accroupit et prend dans sa main une poignée de terre : *« D'autres y sont morts sur cette terre. C'est ce qui fait que cette terre est à nous. On y est nés, on y a travaillé et on y est morts. Un bout d'écriture sur un papier n'y fera rien. »*
- La scène de fin avec le départ de Tom Joad, le fils prodigue, du camp d'hébergement qui s'adresse à sa mère : *« Je serai quelque part dans le noir, je serai partout. Partout où tu regarderas. Je serai là dans la nuit. Là où on se bat pour que les affamés mangent, j'y serai. Là où il y a un flic qui tabasse un type, j'y serai. »* **[image 2]**

Le film se termine sur le départ de Tom gravissant une colline **[image 3]**. Symbole de l'élévation et des valeurs démocratiques, cette ascension résonne avec celle du jeune Abraham Lincoln dans **Vers sa destinée** (1939) et souligne le message progressiste du film de John Ford.

Un convoi d'*Okies*, traversant le Texas, dans sa route pour l'ouest en 1941.

Notre pain quotidien, une « utopie apolitique et unanimiste »[1]

Le film de King Vidor relate la constitution politique d'une communauté et la conquête de son autonomie hors de toute influence étatique. La solidarité et l'esprit de groupe président à sa création. Les nombreux plans d'ensemble témoignent de cette dimension collective. Les personnages sont entièrement dévoués à la survie du groupe, à la réalisation d'un projet commun, une communauté d'intérêt et d'expériences partagées. Ils s'entraident dans l'édification de leurs maisons selon les compétences de chacun. Ils décident de mettre tous leurs biens en commun et font front ensemble lors de la vente aux enchères de la ferme. Ils trouvent une astuce juridique pour contrecarrer la vente et le shérif, contraint de respecter la loi, se retrouve obligé de leur adjuger la ferme à un prix dérisoire. Les femmes aussi sont mises à contribution, cantonnées à la couture, au réapprovisionnement et aux fourneaux de la coopérative. Ils travaillent et ensemencent la terre collectivement. La sortie de terre des premières pousses de blé est célébrée d'une prière commune et sera symboliquement suivie par la naissance du premier enfant de la communauté. Les scènes de fêtes sont également l'occasion de démonstrations de joies collectives. Pour autant, le groupe n'est pas représenté comme une masse. La communauté agraire d'Arcadie symbolise le pluralisme américain. Vidor façonne sa vision de l'invidualisme dans sa rencontre avec la communauté. L'individu s'épanouit dans le groupe, comme une part du peuple, une part de l'Amérique. Le film fait le contrepoint constant entre l'idée d'accomplissement collectif et la nécessité d'un homme providentiel (ici John Sims) pour guider le projet. Fable apolitique, elle sera pourtant attaquée à la fois par les conservateurs, qualifié de « tract communiste », de film socialiste et gauchisant (de « *pinko* », rose proche des communistes) mais également, par la gauche, taxée de « parodie » ne remettant pas en cause les fondements de l'économie capitaliste.

[1] Pierre Berthomieu, op. cit., p. 361.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE-CLÉ – SCÈNE FINALE [58'53 – 1H11'20]

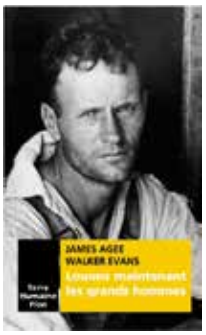
La construction du canal et la musique silencieuse

King Vidor est un des réalisateurs américains pour lequel la transition du cinéma muet vers le parlant s'est parfaitement réalisée. Sa maîtrise des codes du film muet lui a beaucoup servi durant le reste de sa carrière. Dans sa période muette, il construit ses films sur ce qu'il appelle la *silent music* dont l'idée lui vient en préparant le tournage de son film de guerre **La Grande Parade** en visionnant des archives documentaires de l'armée tournées pendant la Première Guerre mondiale : « Un jour en regardant un extrait, je fus frappé par le fait qu'une compagnie d'hommes passait devant la caméra à une cadence tout à fait inhabituelle. C'était un rythme retenu et leur mouvement suggérait un évènement sinistre. Il n'y avait pas de son, mais la cadence signifiait la mort. L'idée me vint que si je pouvais reproduire cette cadence lente et mesurée lorsque « mes » troupes américaines s'approcheraient du front, je pourrais traduire l'idée de la proximité de la mort par un effet marqué et puissant. J'étais alors dans mon obsession favorite : étudier les possibilités de la *silent music.* » La musique silencieuse permet de donner à un film muet un tempo, un rythme comme dans la composition musicale. Elle consiste à supprimer l'orchestre qui préside au tournage et d'engager comme assistants des chefs d'orchestre pour régler ses prises de vues avec un métronome. Avec cette technique, le son devient presque « visible » et prégnant à l'écran. La scène finale de **Notre pain quotidien** témoigne de cet intérêt pour la musique silencieuse. Elle est entièrement tournée selon les techniques du cinéma muet, c'est à dire sans équipement sonore, bien qu'elle ne soit pas entièrement muette puisque les personnages s'expriment. L'euphorie de la scène finale constitue le point d'orgue du film. Elle est précédée et accentuée par l'immobilité des personnages, liée à la chaleur écrasante et l'apathie de John. Une sécheresse impitoyable menace les récoltes de la communauté. Face à l'échec imminent de son projet, John finit par se décourager et prend la fuite avec la vamp Sally. Il est soudainement arrêté lorsque le visage de Louie (qui s'est sacrifié pour la communauté) apparaît en surimpression sur l'écran. Il arrête la voiture puis entend le bruit de l'eau. Il revient à la ferme, sonne le clairon et tente de remobiliser les troupes en proposant de détourner l'eau de la centrale en creusant une canalisation à travers bois et guérets afin d'irriguer les plantations : « *La centrale fonctionne encore. Nous devrions la guider jusqu'à nos récoltes. Nous avons 5 jours. Cela signifie travailler sans relâche. Je travaillerais à vos côtés. Suivez-moi ou partez comme des lâches. Pensez à vous. Pensez à tout le travail que vous avez accompli. Travaillons jour et nuit. Construisons un fossé pour apporter l'eau jusqu'ici.* » Toute la séquence suivante, celle de la construction du canal et du déferlement de l'eau, King Vidor choisit de la mettre en scène « comme un chorégraphe décrirait les mouvements d'un ballet » selon ses propres mots. Elle est simplement tournée avec l'aide d'un métronome et d'un tambour pour donner le rythme aux acteurs. « Les pioches tombaient aux coups un et trois, les pelles ramassaient la terre aux deuxièmes coups et ils la rejetaient aux quatrièmes. La séquence était inscrite dans un rythme strict à quatre temps ». Le son du métronome donne aux mouvements des acteurs leurs cadences dont la vitesse augmentait à mesure que la séquence avançait. Inspiré par le cinéma soviétique d'Eiseinstein, il choisit de ne pas utiliser le montage accéléré mais l'augmentation de la cadence des travailleurs est suggérée par l'utilisation du ralenti. Une fois la vitesse maximale du métronome atteinte et « les terrassiers à leur rythme le plus accéléré, nous avons eu recours, pour souligner davantage cet effet, au ralenti de la caméra, ce qui à son tour parut augmen-

ter le rythme des travailleurs. » Cette méthode d'intensification permet de suggérer le sentiment d'urgence. Le creusement du canal est une course contre la montre. Les uns commencent à creuser tandis que les autres mesurent et établissent le trajet du canal d'irrigation à travers broussailles, bois et forêts, sous l'impulsion et les directives de John. Les premiers piochent, immédiatement suivis par ceux qui creusent au rythme d'une cadence frénétique. En amont, un petit groupe imagine le tracé du canal, anticipant les entraves. Ils soulèvent les pierres, abattent les arbres et construisent des ponts. Ils travaillent jour et nuit, ravitaillés par les femmes de la communauté. Ce final éblouissant est l'illustration parfaite de l'esprit solidaire et collectif qui anime le projet de ferme coopérative depuis son commencement. L'effort individuel est mis au service du collectif. Ils travaillent ensemble, contournant tous les obstacles, tout en s'encourageant et se motivant : « *Tous ensemble !* » La séquence se compose de moments d'accélération d'ensemble : « Les deux premiers groupes agissant dans une hâte frénétique, luttant contre la montre pour sauvegarder la récolte, tandis que les bêcheurs travaillent en cadence forcée, rythmiquement contrôlée en augmentant leur allure au fur et à mesure que le canal serait prêt d'être achevé. » Enfin, c'est l'ouverture de la vanne, l'eau s'engouffre dans le canal, guidée par les hommes qui colmatent les brèches et jaillit jusqu'aux champs de blé. La libération de l'eau est également celle de la communauté, délivrée de la sécheresse et d'une mort certaine. Ivre de joie, la communauté exulte dans une chorégraphie musicale collective baignée dans la boue, tel un rituel biblique, un retour à la Genèse. Le film se termine sur une note optimiste et bucolique, sur l'image pastorale de la récolte du blé. Il fallut dix jours à King Vidor pour filmer cette scène, préparer sa mise en scène et sa photographie mais le résultat est à la hauteur de ses espérances. Cet apogée final « donne une idée de ce que peut être l'art cinématographique dans sa forme globale » et démontre « ce qu'on peut faire avec un métronome, une certaine connaissance musicale, et une caméra » [1] .

[1] King Vidor, op. cit., p. 170-176

Des références pour aller plus loin



Bibliographie

· **Jean-Marie Lecomte** et **Gilles Menegaldo** (dir.), *King Vidor, L'odyssée des inconnus*, Éditions Charles Corlet, Cinemaction, 2014. Un ouvrage collectif analysant la longue carrière de King Vidor (1894-1982) et l'histoire du cinéma hollywoodien jusqu'à la fin des années 50. King Vidor s'est conformé, bon gré, mal gré, aux lois du système, tout en produisant des films novateurs, en marge des studios.

· **René Prédal**, *Le Cinéma et la crise de 29*, Cerf-Corlet, 2010. Comment le cinéma mondial a-t-il réagi à la crise bancaire, économique et sociale déclenchée à Wall Street en 1929 ? C'est à cette question que René Prédal répond en analysant de nombreux films américains et européens.

· **Jean-Loup Bourget**, *Hollywood, la norme et la marge. Genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Armand Colin, Paris, 2016. Cet ouvrage propose un panorama du « cinéma hollywoodien classique » (1930- 1960), et formule quelques hypothèses permettant d'expliquer la diversité et la complexité, trop souvent méconnues, de ce cinéma.

· **Pierre Berthomieu**, *Hollywood classique - Le Temps des géants*, Rouge Profond, Paris, 2009. Pierre Berthomieu propose dans ce premier volume, allant des origines aux années 1960, une histoire inédite de l'art hollywoodien : histoire des formes, des styles, histoire des artistes (acteurs, réalisateurs, scénaristes, décorateurs, musiciens). Feuilletoniste à sa façon, l'auteur reconstitue la saga hollywoodienne, avec ses familles et ses rituels, ses héritages et ses révolutions, alternant parcours chronologiques et approches transversales, privilégiant les filiations, les transferts d'un cinéaste à l'autre, d'une forme à l'autre, les persistances ou infléchissements thématiques.

· **Arthur M. Schlesinger**, *L'Ère de Roosevelt, l'avènement du New Deal*, Denoël, Paris, 1971 [1958]. Historien américain et conseiller spécial de John F. Kennedy, dans cet ouvrage, il analyse sous un angle positif le New Deal mis en œuvre par le président Franklin D. Roosevelt, retrace la genèse et le bouillonnement intellectuel qui a précédé la mise en œuvre du programme économique.

· **Michel Ciment**, « Notre pain quotidien, le New Deal et le Mythe de la Frontière », *Positif*, nov 1974. Dans cet article stimulant et pertinent, Michel Ciment décortique et analyse le film de King Vidor explorant les mythes américains et ses résonnances avec le contexte politique et économique de l'époque.

· **John Steinbeck**, *Les Raisins de la colère*, Gallimard. Années 1930, Oklahoma. Tom Joad est libéré de prison suite à un homicide involontaire. Il retourne à la ferme familiale mais une mauvaise surprise l'attend : la ferme a été saisie par une banque et sa famille, totalement ruinée, est sur le départ. Elle s'apprête à partir en Californie, avec l'espoir de trouver un emploi et de vivre dignement.

· **King Vidor**, *La Grande Parade. Autobiographie*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1981. Dans cette autobiographie, King Vidor raconte son enfance, ses débuts à Hollywood et sa longue carrière. Riche de nombreuses anecdotes, il livre sa vision de l'art cinématographique.

· **Upton Sinclair**, *La Jungle*, Le livre de poche, 2018, [1906]. En 1906, la parution de La Jungle provoqua un scandale sans précédent. Upton Sinclair y dévoile l'horreur de la condition ouvrière dans les abattoirs de Chicago aux mains des trusts de la viande. La Jungle raconte la vie de Jurgis, émigré lituanien tout juste arrivé à Chicago. Au fil de l'œuvre, le romancier utilise ce destin individuel pour critiquer tour à tour les spoliations, l'industrialisation de l'économie, le vol organisé du travail d'autrui et la débauche sociale qui accompagne la montée en puissance des trusts.

· **James Agee** et **Walker Evans**, *Louons maintenant les grands hommes*, Terre Humaine – Plon, 2017 (1936). Un reportage chez des familles de métayers de l'Alabama, écrit dans la fièvre de 1936 par un journaliste et cinéaste de 27 ans. Un ouvrage figurant au premier rang des lettres américaines, illustré par des photographies historiques de Walker Evans.

Filmographie

· **La Grande Parade** de King Vidor, États-Unis, 1926.

· **Les Raisins de la colère** de John Ford, États-Unis, 1940. Cf. page Analyses.

Ciné-Dossiers

· **Les Temps modernes.**

Ciné-dossier rédigé par Frédérique Ballion, docteure en Sciences politiques, chargée des relations presse, communication et site internet du Festival. Membre du groupe pédagogique.