



Les Raisins de la colère

Les dossiers de Téledoc



D.R.

Un film américain de John Ford (*The Grapes of Wrath*, 1940, noir et blanc, VOSTF), diffusé dans le cadre du Cinéma de minuit.

Scénario : Nunnally Johnson, d'après le roman de John Steinbeck

Photographie : Gregg Toland

Musique : Alfred Newman

Production : 20th Century Fox

Durée TV : 2 h 09 min

Avec Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), Charley Grapewin (Grandpa Joad), John Carradine (Casey), Dorris Bowdon (Rosasharn), Zeffie Tilbury (Grandma Joad), Russel Simpson (Pa Joad)

france **E** dans la nuit du dimanche 22 au lundi 23 février 2004, 0 h 00

Le film

L'histoire

Tom Joad rentre à la ferme familiale après avoir purgé une peine de prison pour homicide en légitime défense. Comme beaucoup d'autres fermiers de l'Oklahoma, à cause de la grande dépression et de la disette, sa famille est chassée de leur ferme ; ensemble ils partent pour un périple à travers le pays, dans l'espoir de trouver du travail en Californie. Là, après un voyage éprouvant qui entraîne la mort des grands-parents, ils subissent, comme les autres victimes de cet exode, l'exploitation capitaliste et vivent dans des camps de réfugiés. Tom voit son compagnon, l'ancien pasteur Casey, abattu par les miliciens d'un fermier pour avoir voulu résister par la grève à l'oppression. Dans la lutte, il tue l'un d'eux et doit s'enfuir. Dans un camp gouvernemental, les Joad trouvent une peine provisoire avant de repartir vers un nouveau travail, tandis que Tom, traqué par la police, doit disparaître.

Le contexte

John Steinbeck avait écrit son roman en 1936, après un séjour comme journalier dans une des exploitations qu'il décrit. Le contexte du New Deal et de l'époque rooseveltienne n'a pas effacé le souvenir douloureux de la dépression et de ses conséquences quand Ford entreprend de tourner son film en 1939. En une vision presque manichéenne, on y voit d'ailleurs l'État-providence opposé aux grands fermiers capitalistes toujours machiavéliques. Ce film permit à Henry Fonda d'endosser son personnage de juste, de défenseur des opprimés, qu'il joue chez Ford (*Young Mr Lincoln, My Darling Clementine...*), mais aussi chez Hitchcock (*The Wrong Man*) ou d'autres... John Ford s'est voulu ici non seulement auteur de fiction, dans la veine de ses westerns, mais aussi documentariste ou témoin d'un des grands faits sociaux de l'histoire récente de l'Amérique. Selon Ford, son opérateur, Gregg Toland, devait forger une image proche de celle du documentaire, au contraire d'une image habitée par le souci esthétique comme dans certains films de fiction.

La démarche

Bien que la trame soit de Steinbeck, et qu'il appartienne au groupe d'œuvres marquantes, romanesques, cinématographiques ou photographiques, nées dans le contexte de la dépression, ce film s'inscrit parfaitement dans la thématique propre à Ford, au croisement de deux axes : celui des westerns, où le cœur du film est la relation de l'homme à l'espace (et Ford reprend alors ses acteurs fétiches : John Carradine, Henry Fonda), et celui du grand film social, où l'individu pauvre ou seul est confronté à l'adversité mais reçoit finalement une leçon d'espérance et de persévérance, sinon d'optimisme (*Qu'elle était verte ma vallée, Le soleil brille pour tout le monde...*). On y trouve le problème fordien fondamental : un groupe d'hommes embarqués dans un parcours de quête ou de fuite, et dont les membres se révèlent et évoluent dans la confrontation avec l'adversité ambiante. Ici, la diligence de *Stagecoach* est remplacée par la camionnette agonisante des Joad, le hors-la-loi au grand cœur John Wayne cède la place à l'ex-bagnard Henry Fonda, et les Indiens alentour sont remplacés par des miliciens et des policiers corrompus. Le fil conducteur du film, c'est donc le trajet de ce véhicule, et les liens qui se nouent et se dénouent entre les personnages autour de lui.

La préoccupation fordienne de l'espace traversé et du rapport de l'homme à cet espace prend donc tout naturellement en charge le souci fondamental des personnages, celui de la terre, de l'ancrage dans une terre et de la recherche d'une nouvelle terre. À partir d'un traitement de la terre et de l'espace qui met en lumière ce rapport charnel des fermiers à leur espace, Ford peut construire son intrigue comme histoire de la constitution et de l'opposition de groupes d'hommes. Nous verrons alors comment, sur le fond de cette problématique du groupe, se détache un statut de l'individu comme témoin et comme passeur, qui permet de voir dans ce film un roman d'initiation du XIXe siècle.

La terre et l'espace

Montrez le caractère indissociable des représentations de l'homme et de la terre et la primauté des rapports de l'un à l'autre, en recensant toutes les occurrences dans le film. Dégagez les symboles bibliques souvent évidents présents dans cette quête de la famille Joad, puis les références à d'autres genres littéraires ou cinématographiques.

Les personnages des *Raisins de la colère* sont des fermiers et, à ce titre, attachés à leur terre : ceci ajoute une intensité supplémentaire au traumatisme que constitue leur injuste expulsion. Ils se lancent alors dans la quête biblique d'une nouvelle terre. La mise en scène de Ford montre ce rapport à la terre et, de manière générale, l'insertion de l'homme dans son espace et son paysage. Avec cette route qui traverse la campagne et un homme qui marche au loin, le premier plan donne le ton du film : il s'agira de « chemins », et l'homme est toujours l'élément d'un paysage bien plus large que lui. Avant de présenter des hommes, Ford donne à voir une ambiance, des éléments : le champ vide de la ferme des

Joad, le brouillard, le vent, la maison désertée... *Les Raisins de la colère*, c'est d'abord l'histoire d'un homme qui rentre chez lui - et ici, parmi les nombreuses allusions bibliques, on pense au « retour du fils prodigue » - mais qui n'a plus de chez lui et doit le retrouver. « On m'a volé ma terre » : tel est le leitmotiv du film, ce qui suppose une certaine opacité des « voleurs » de terre, comme on le verra. L'ancrage dans la terre est devenu impossible : soit les personnages la sillonnent, toujours relancés sur les routes par l'hostilité des autres ou la quête du travail, soit ils s'y installent, mais comme morts. C'est pourquoi Ford montre l'enterrement du grand-père, décédé pendant la route : lui seul s'installe dans la terre.

Filmant un exode, l'œuvre est parcourue par une évocation de la Terre promise, ce qui lui donne son accent biblique - comme est biblique son titre, ou bien le nom de famille « Joad ». La présence constante du pasteur défroqué souligne cette dimension. La grand-mère meurt aussi, mais sa mort prend une résonance biblique particulière : elle est annoncée au moment où nous venons de voir un plan de la Californie vue de l'autre rive du fleuve. On pense à la mort de Moïse après l'Exode, devant le pays de Canaan, de l'autre côté des rives du Jourdain.

Sillonner la terre ou mourir : cette alternative est signalée dans les premières scènes du film, lorsque Ford nous montre les Muley devant leur maison détruite : la terre est défigurée par les traces des chenilles, et elle n'accueille plus que les ombres des habitants... Par la suite, les deux pôles du film sont la camionnette - c'est « par miracle » qu'elle tient nous dit-on (autre référence biblique) - et la route 66, cette célèbre autoroute qui traverse l'Amérique d'est en ouest. À leur manière, les Joad refont le voyage des Pionniers, qui se sont eux-mêmes vus comme les descendants des Hébreux de l'Exode. Ford rabat ainsi la mythologie fondatrice de l'Amérique sur celle de la Bible. Mais la persécution ici n'est plus nationale ou religieuse, elle est économique.

Aux plans fixes sur les paysages américains, qui ressemblent à un travail de documentaire sur la désolation américaine post-crise, proche de celui des photographes de la FSA (voir la rubrique « Pour en savoir plus »), succèdent les séquences où les Joad s'installent dans un camp de fortune. L'appropriation de la terre est toujours provisoire, elle est toujours une halte dans la marche en avant ; et la grande désillusion de Joad réside en ce que la Californie, cette Terre promise du plein emploi, leur réserve le même destin : cheminer d'exploitation (agricole) en exploitation.

La terre existe donc, pour ces fermiers, moins comme un horizon d'avenir que comme l'objet d'une nostalgie. C'est pourquoi les liens entre hommes que fondait un ancrage commun à la terre disparaissent : la famille se désagrège (le gendre s'en va, le fils disparaît, les grands-parents meurent comme le fils « adoptif » qu'est l'ex-pasteur...), se lamente le père. Il n'y a plus de terre commune aux vivants et aux morts (le cri du cœur de Muley contre les tracteurs est : « Cette terre est notre terre, on y a enterré nos morts... »). D'où le sens de la rencontre avec un jeune policier lui aussi exilé d'Oklahoma en Californie : la terre n'est plus que la nostalgique référence qui permet cette reconnaissance entre les Joad et lui, et ressuscite un instant leur commune appartenance.

Les dernières scènes du film viennent donc entériner ce rapport à la terre : Tom Joad disparaît sur une route, de la même manière qu'il était apparu, en un plan formellement analogue sauf qu'il fait maintenant nuit (puisque il doit passer à la clandestinité) ; puis son père et sa mère partent en camion, et le dernier plan les montre sur la route. À la ferme désertée des premiers plans s'est substitué l'habitacle du véhicule errant sur la route américaine.

Les groupes

Étudier la manière dont individus et groupes sont montrés à l'écran et comment s'organisent leurs apparitions et leurs confrontations. Discerner les différents niveaux de groupe (montrés ou hors-champ) dans le film : les fermiers, les exploitants, les hommes de main, mais aussi les capitalistes et l'État.

Grand film social, *Les Raisins de la colère* l'est avant tout parce qu'il met davantage en scène des groupes que des individus. Au groupe ancestralement

défini qu'est la famille rurale, dont il montre la décomposition sous les coups de la crise et de l'économie moderne, il substitue d'autres groupes, fondés davantage sur l'appartenance sociale.

Les séquences où un groupe se constitue, par une alternance de plans sur des individus et de plans d'ensemble, sont une constante du film ; elles s'opposent aux séquences où les champs-contrechamps confrontent deux groupes, ou bien un groupe et un individu, séquences qui, elles, n'aboutissent sur aucun plan d'ensemble synthétique. Ainsi, la scène de l'expulsion (voir la rubrique « La séquence »), ou encore la scène où un riche vient embaucher, sont faites de champs-contrechamps, tandis que la scène des retrouvailles de Tom avec sa famille est faite d'abord de champs-contrechamps entre lui et sa mère, puis de plans sur lui et les autres, et enfin d'un plan d'ensemble. De même, la scène où les Joad rencontrent en cours de route des fermiers de l'Arkansas se construit sur des plans d'individus qui parlent, en contrechamp d'autres qui les écoutent, et enfin un plan de l'ensemble du groupe - qui, réuni par des chansons, affronte la révélation que les annonces de travail en Californie sont une mystification.

Il y a, dans ce film, plusieurs niveaux de groupes et plusieurs relations entre eux. D'abord, les fermiers : les Joad, et ceux qu'ils rencontrent et s'avèrent leurs semblables. En ce sens, la scène de l'arrivée au camp, en Californie, est emblématique. Elle est filmée en caméra subjective : nous voyons ce que voient les occupants du camion bringuebalant sur la piste et cherchant un emplacement. À un premier niveau, ce point de vue fait des Joad des témoins, découvrant une vérité comme nous la découvrons : des reporters, des documentaristes, qui s'oublient derrière le sujet traité. Mais à un second niveau, ce choix filmique indique que les Joad font face à une réalité qui est la leur et qu'ils se refusaient à reconnaître. Ils comprennent seulement maintenant que leur identité de groupe (une famille, des fermiers, une terre) a définitivement disparu, qu'ils sont comme les malheureux qu'ils voient là. À ce moment-là, ils ne sont plus présents à l'écran parce qu'ils se voient en ces réfugiés.

Au groupe des fermiers s'opposent les exploitants, les possédants. Ceux-ci sont présents de deux manières filmiques : d'abord comme individus, avec les hommes du tracteur, les hommes qui viennent embaucher dans des grosses voitures, l'automobiliste riche qui les envoie dans un ranch ressemblant à une prison... Leurs objets (autos, tracteurs, etc.), ici, les distinguent des fermiers.

Ensuite, ces individus sont rattachés à un autre groupe d'exploitants qui, en quelque sorte, les commande ; celui-ci n'existe qu'hors champ. Ainsi, les hommes qui expulsent les fermiers disent : « C'est un ordre de la compagnie [...]. La compagnie vous ordonne... » Cette « compagnie » n'a pas de visage, ce n'est plus un homme (un de ses employés dit avec raison : « Il n'y a pas de responsable »). Autrement dit, derrière l'opposition du groupe des réfugiés et de celui, hors champ, des capitalistes, se profile une autre opposition, qui affronte un groupe d'hommes et une puissance inhumaine. Là est la force du film de Ford, qui est moins la dénonciation de certains actes, que la mise au jour d'un système menaçant l'humain comme tel.

Cette menace, elle, est bien concrète. Elle s'incarne dans une troisième classe de « puissants », les hommes de main (miliciens, policiers, etc.), qui sont souvent filmés dans le noir (le meurtre de Casey, par exemple). Cette obscurité-là en fait des puissances de l'ombre, formellement analogues, donc, à la puissance anonyme ultime et hors champ, contre laquelle doivent lutter les fermiers.

Une dernière nuance doit être ajoutée. À ces puissances-là, anarchiques et obscures, Ford en oppose une autre, celle de l'État. Le camp gouvernemental, dernière étape des Joad dans le film, est l'antithèse de tous les autres, et comme une ébauche de la Terre promise enfin atteinte, dont la nécessité économique chassera pourtant encore les héros à la fin. Le premier plan insiste d'ailleurs sur l'écriteau *Department of Agriculture* à l'orée du camp. Ford, ici, signe clairement une apologie du régime rooseveltien - on oublie qu'il s'agit d'un camp de transit tant le lieu est bien organisé. Un peu plus tard, amenés par les fermiers alentour qui veulent défaire ce camp pour pouvoir de nouveau recruter des journaliers et les employer pour presque rien, des provocateurs s'introduisent : Ford nous montre, de loin, comment les réfugiés en ont raison sans violence. Ce faisant, il indique qu'une résistance à l'oppression capitaliste sauvage est possible (sous-entendu :

grâce à l'État-providence). Cette image des éléments hostiles absorbés dans un groupe de danseurs, dans un plan d'ensemble au rythme de la musique, montre une victoire provisoire du groupe, et s'oppose exactement à la « bavure » d'un policier qui plus tôt tuait une femme d'un coup de feu en voulant neutraliser un provocateur, lors d'une polémique collective contre un embaucheur. Les images traduisent une opposition binaire : solidarité et non-violence (quoique stratégique) d'un côté, individualisme et violence meurtrière et incontrôlée de l'autre.

Témoins et passeurs

Montrer comment Tom, de témoin-représentant du spectateur au début du film, devient peu à peu un personnage actif. Quels sont les autres « passeurs » du film ? Comment, symboliquement, sont-ils montrés à l'écran et comment accomplissent-ils leurs rôles ?

Étudier le rôle de Ma Joad dans la prise de conscience de Tom.

Dans cette mise en scène de groupes en constitution, déconstitution et affrontement, les Joad, et avant tout Tom Joad, sont d'entrée de jeu le relais des spectateurs, qui découvrent tout par leurs yeux. L'entrée de Tom dans le film, constatant l'expulsion, l'exode, etc., est en même temps l'introduction du spectateur au problème traité. Tom est, au départ, un témoin de la dépression et de l'exil. Comme le spectateur, en ce début de film, il apprend des autres ce qui a eu lieu (expulsions, etc.). Le fait qu'il sorte de prison fait de lui une sorte de témoin neutre et non informé, équivalent filmique du spectateur. Au cours du film, il va néanmoins devenir davantage qu'un témoin : il va endosser un rôle actif (presque malgré lui). *Les Raisins de la colère*, en ce sens, sont une sorte de film d'apprentissage ou d'initiation, comme on parlait de « romans d'initiation » pour les grandes œuvres littéraires qui racontaient l'odyssée d'une conscience vers la connaissance de soi et de son rôle. Néanmoins, malgré cette prise de conscience progressive, il conserve son caractère testimonial : dans sa tirade finale, il dit « Je serai là où [...] le fort opprime le faible, etc. » Son essence est avant tout d'être aux côtés de celui qui subit l'injustice.

Dans ce parcours intellectuel et affectif, il est guidé par des « passeurs » : Casey, Muley, le délégué gouvernemental du camp... Chacun lui fait découvrir une part de la réalité. C'est pourquoi, aux premières scènes, il rencontre Casey, qui l'informe de l'exil de sa famille, puis Muley, qui lui raconte l'expulsion. Eux aussi sont des témoins, certes, mais ils transmettent à Tom quelque chose de leur savoir. Pour Muley, son rôle de témoin est affirmé dans la mise en scène de la rencontre. Cet homme est entouré d'obscurité ; la nuit et le brouillard, autour de lui, contrastent avec le soleil éclatant qui baigne les flash-back illustrant ce qu'il raconte. C'est l'obscurité d'après la catastrophe, quand la nuit est tombée et que la bataille est perdue, qu'il n'y a plus qu'à raconter.

Le délégué gouvernemental, petit bonhomme à lunettes et aux cheveux blancs, est une sorte de « bon père » ; il initie Tom à une nouvelle réalité, ou plutôt, lui fait entrevoir la possibilité d'un monde mieux organisé. Son allure même a été choisie par Ford pour le rendre à la fois rassurant et combatif.

Casey est le principal passeur. Casey place le film sous le signe de la « foi - c'est-à-dire de la confiance (c'est le même mot) - perdue ». Et son assassinat, que Tom venge immédiatement, ce qui le constraint à la clandestinité, marque le moment où Tom devient son héritier, où il reprend à son compte le chemin de Casey. Dans l'ordre symbolique, Tom contracte une dette envers Casey lorsque celui-ci, pour lui éviter de retourner en prison, se laisse accuser à sa place d'avoir assommé un policier ; Tom acquitte sa dette quand il bat le meurtrier de Casey. Il comprend alors que celui-ci avait raison lorsqu'il prônait la grève et la solidarité pour résister aux exploiteurs. Il reprend son combat à sa charge.

Le film, en effet, présente les effets d'une logique de l'opposition des intérêts privés aux intérêts du groupe. Tous ceux qui obéissent aux puissants anonymes le font en effet pour une bonne raison : non pas le profit, mais la pure et simple subsistance. Voilà pourquoi ils acceptent des conditions de travail misérables. C'est aussi ce que Tom répond à Casey et à ses amis lorsque ceux-ci lui suggèrent de faire la grève. En prenant le relais de Casey dans ce combat, Tom

comprend que tant que les réfugiés, les pauvres, bref tous ceux qu'à la fin sa mère appelle *the people*, seront désunis et vivront pour eux-mêmes, ils seront des proies faciles pour ceux qui veulent faire un profit sur leur dos.

Les deux dernières séquences (fuite du fils et départ des parents) se répondent alors pour donner le sens du film. Celui-ci avait deux personnages principaux : le fils et la mère. À deux reprises, on voit que le lien fort du film unit le fils à sa mère : elle est la première à le voir par la fenêtre lorsqu'il les rejoint ; il danse avec elle lors du bal dans le camp gouvernemental. Ce lien fait d'eux les deux pôles du film : Tom est le témoin, d'abord notre tenant lieu dans le film, puis le témoin du peuple lui-même, en position de parler pour lui ; sa mère est le paradigme de la femme du peuple, elle en est l'exemple. Semblable à la Mère Courage de Brecht qui parcourt dans sa carriole un pays en guerre et malgré tout fait survivre les siens, Ma Joad est, depuis le début, une femme de la terre, celle qui fait tenir son clan. Sa ténacité permet aux siens de passer la frontière californienne (lorsqu'elle dissimule aux policiers que la grand-mère est morte, pour éviter les contrôles sanitaires). Instance de fécondité, de sollicitude, de persévérance, elle devient elle-même ce sol ou cette terre, ce point d'ancrage pour les siens, qui peut se substituer à la terre disparue ou volée. Tel est donc le double parcours du film, selon le point de vue de Tom ou de sa mère : du témoin à l'acteur, de la terre à la mère. Cette division des rôles est évoquée par celle-ci dans ses répliques finales : les hommes, dit-elle, sont dans la discontinuité, ils font les révoltes, ils réagissent violemment à l'événement ; les femmes, étant donné leur rapport à la nature, sont dans la continuité, elles ont l'habitude d'encaisser, elles résistent et elles transmettent. Telles sont exactement les positions de Tom et de Ma Joad dans le film.

Le thème

La route au cinéma, de Chaplin aux road movies

Les Raisins de la colère est un film autour de la route. Non pas la route-chemin, que l'on emprunte pour aller d'un point à un autre, mais la route comme engagement, dont on ne sait où elle va nous faire aboutir. Le genre a des références bibliques et américaines fortes, on l'a dit : l'Exode, le *Mayflower*. Chez John Ford, il est exemplairement illustré par *Stagecoach*, un de ses précédents films. Pour le réalisateur, la route est à la fois une expérience de soi et du monde : elle dévoile le monde extérieur, mais elle dévoile aussi ce dont les sujets sont capables... Il y a homologie entre le cheminement géographique et le cheminement psychique. Dans ces deux dimensions, la route peut devenir un enjeu cinématographique, enjeu d'autant plus captivant que, formellement, filmer la route est un défi, puisqu'il faut casser la continuité du défilement des kilomètres en une discontinuité d'événements signifiants du point de vue de la narration. Ou, en d'autres termes, la route comme lieu filmique n'est pas un décor, n'a pas de décor. John Ford fait alors partie des initiateurs d'une tradition du film de route... Certes, avant lui, Chaplin faisait de la route le lieu même de son Charlot, qui en provenait et surtout y retournait après chaque film ; et l'introduction des *Raisins de la colère* ne laisse pas d'évoquer Charlot, alors même que Chaplin fut l'un des grands cinéastes de la dépression, avec ses *Temps modernes*. Mais la tradition du film de route est au départ liée au western, puisque celui-ci met avant tout en scène des individus dans des espaces immenses, avant que ces espaces soient balisés par des repères sociaux et routiers. La thématique est alors souvent celle de la poursuite - quête ou fuite. On pensera par exemple à *L'Appât* d'Anthony Mann et à *La Rivière sans retour* d'Otto Preminger.

Cette tradition a donné naissance à un genre, le road movie. Dans les années 1960 et 1970, à la faveur de la contre-culture, ce genre naît et se renforce. L'un des livres-phares de cette génération était justement *On the Road* de Jack Kerouac, qui raconte l'errance de deux amis sur les routes des USA... Les cinéastes s'en inspireront. Film majeur du genre, *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper avec Peter Fonda et Jack Nicholson, met en scène deux marginaux traversant les États-Unis sur leurs Harley Davidson. Certaines constantes

fordiennes demeurent : l'affrontement avec un extérieur hostile (les habitants, la police toujours), l'errance... Mais les choses ont changé sur deux plans : les personnages ont choisi cette errance, ils la valorisent (au contraire des Joad qui la subissent) ; ils se situent délibérément comme des marginaux, ils ne rêvent pas d'une vie et ont encore moins la nostalgie d'anciennes structures familiales, même si on trouve une même nostalgie d'un certain rapport à la nature. Et comme chez Ford, l'un d'eux est tué.

Ce modèle d'un film sans scénario, qui raconte moins une histoire qu'une errance comme expérience ou épreuve, inspirera certains films marquant pour la contre-culture américaine, ceux de Bob Rafelson (*Five Easy Pieces*, 1970) ou d'Antonioni (*Zabriskie Point*, 1972). Mais le genre s'enrichit sur deux plans : un croisement avec d'autres genres, et son adoption par des cinéastes non-américains.

Ainsi, *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967) est un road movie policier. Clint Eastwood sera sans doute par la suite le maître du road movie policier, avec deux chefs-d'œuvre, *The Gauntlet* (*L'Épreuve de force*, 1978) et *Un monde parfait* (1996), film dont la nostalgie évoque l'univers fordien - un criminel s'évade et se lie d'amitié avec l'enfant qu'il a pris en otage, tandis qu'Eastwood et ses policiers le poursuivent. Spielberg, lui, commence sa carrière avec un road movie magnifique, où la voiture des héros devient une caravane médiatique-policière ; il introduit par ailleurs dans le genre le fantastique en lançant sur la route un camion sans conducteur dans *Duel*.

Comme le western, le road movie est généralement une histoire d'hommes, les femmes étant affaire d'étape... Avec *Thelma et Louise* (1991), Ridley Scott renverse les rôles en mettant en scène la fuite de deux femmes en rupture avec leur monde. Puis vint David Lynch : après *Sailor and Lula*, dans la tradition violente-policière des *Bonnie and Clyde*..., il signe en 1998, avec *Une histoire vraie*, un film dont le héros est vieux, et dont la thématique rappelle celle des grands films d'aventure hustoniens : un vieil homme traverse l'Amérique sur une tondeuse automobile pour se réconcilier avec son frère.

Genre profondément américain, le road movie va à partir des années 1970-1980 être adapté et transformé par des réalisateurs européens. Antonioni réalise en 1976 le magnifique *Profession : reporter* (1974) qui montre l'errance d'un ancien journaliste qui a changé son identité, perdu dans la Barcelone de Gaudí et une Andalousie écrasée de soleil (avec Jack Nicholson). En France, Bertrand Blier signe ensuite les iconoclastes *Valseuses*.

Mais le maître européen sera le plus américainophile des réalisateurs, Wim Wenders, dont le film *Au fil du temps* (1973) suit le parcours d'un projectionniste itinérant en Allemagne... Son chef-d'œuvre *Alice dans les villes* (1976), encore avec Rüdiger Voegler, met en scène un journaliste de retour des États-Unis, qui tente de ramener une petite fille chez ses grands-parents. Influencé par Wim Wenders, et mi-hongrois mi-américain, Jim Jarmush entame en 1984 un cinéma de l'errance, avec des personnages toujours décalés, d'abord parce qu'étrangers. Après *Stranger Than Paradise* (1984), où une jeune Hongroise écoute en boucle Screamin'Jay Hawkins à plein tubes sur un radiocassette, il met en scène Roberto Benigni et Tom Waits en inénarrables bagnards évadés (*Down by Law*, 1986) puis renoue avec le western dans *Dead Man* (1995), qui transforme un jeune employé timide de chemin de fer en glorieux hors-la-loi avant de reconduire son âme à la terre des ancêtres.

On citera pour finir, bien loin de John Ford, l'un des cinéastes contemporains qui a construit de la manière la plus forte son œuvre autour du thème de la route, de la rencontre et de l'errance, à savoir Abbas Kiarostami. *Où est la maison de mon ami ?*, puis *Et la vie continue*, sont des traversées d'espaces iraniens, toujours avec le regard d'un enfant. Enfin, *Le Goût de la cerise* (1997) est la longue errance d'un homme qui demande à ceux qu'il croise de venir l'enterrer lorsqu'il se sera suicidé ; la solitude du héros de road movie comme expérience existentielle se double alors ici d'une quête passionnée de contact et d'échange avec l'Autre, au plus près de l'inspiration initiale du genre. Récemment, *Ten* (2002) reprend le principe d'un film fondé sur des rencontres de route, mais dans un dispositif cinématographique minimal, et fait - changement majeur - du conducteur une conductrice. D'Amérique en Asie, le film de route, dont *Les Raisins de la colère* furent l'un des premiers modèles, a gagné une dimension universelle.

La séquence

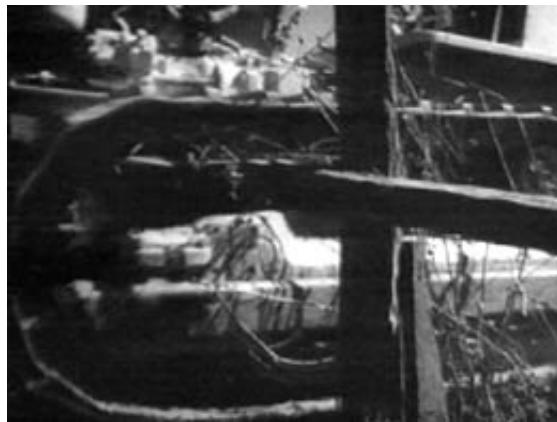
L'expulsion

Tom Joad rencontre Muley, fermier devenu fou après l'expulsion de sa famille. Muley raconte à Tom et Casey ce qui s'est passé. Dans une pénombre, des gros plans sur les visages des personnages vivement éclairés, les uns après les autres, font ressortir les émotions qu'ils ressentent. L'ensemble de la séquence qui suit relate le souvenir de Muley : il s'agit d'un flash back annoncé par un traditionnel gros plan sur le visage du fermier narrateur et par un fondu enchaîné.



[1]
D.R.

[1] Un plan large révèle une maison baignée de soleil ; au premier plan, encadrée par les colonnes de la véranda, la famille Muley, de dos ; au second plan, un tracteur, à peine discernable s'il n'était pas désigné par le regard de tous les personnages présents, s'avance lentement vers nous. Pendant que le tracteur se rapproche, Muley crie : « Je vous en prie, allez-vous-en. »



[2]
D.R.

[2] Un plan très rapproché, au ras du sol, montre les chenilles du tracteur. Comme en réponse à la phrase qui s'avère maintenant dérisoire, le plan, en un léger panoramique, montre l'engin écrasant la barrière du champ.



[3]
D.R.

[3] = [1] Retour au plan large vu de la maison. Les hommes s'écartent car le tracteur arrive au premier plan et s'impose au spectateur.



[5]
D.R.

[4] Puis plan moyen sur le conducteur, qui arrête sa machine. La structure de la séquence est mise en place définitivement : il s'agira d'une alternance de champs-contrechamps qui, selon une logique duelle, opposera les deux points de vue.

[5] Muley, statique, flanqué de ses fils, menace le conducteur : il s'agit donc d'un point de vue depuis le tracteur, en légère plongée, de sorte que celle-ci, maintenant, souligne la position

de faiblesse dans laquelle se trouvent les fermiers. Double rapport de force : la grosseur de la machine contre la faiblesse des hommes, la contre-plongée et la plongée.



[6]
D.R.

[6] En réponse aux menaces du fermier, le conducteur du tracteur en plan taille, enlève ses lunettes. Il n'est plus anonyme, de sorte qu'un dialogue peut s'engager.



[7]
D.R.

[7] Et précisément, au plan suivant, plus rapproché que [5], il se révèle qu'il a une identité. « T'es le fils à Davis ! », s'exclame Muley, le reconnaissant.

[8] = [6] « J'aime pas qu'on me menace », dit le conducteur en contrechamp.

[9] = [7] Muley demande à Davis, au plan suivant, pourquoi il s'attaque à ses semblables.

[10] = [6] Davis énonce alors la logique même qui dans le film fait la force des puissants : en tant qu'individu, il prend l'argent là où il en trouve pour nourrir les siens. « Je fais ça pour 3 dollars par jour » : la formule dit lapidairement toute la puissance de l'argent, qui annihile des relations de proximité et de communauté d'intérêt.



[11]
D.R.

[11] = [7] Au plan suivant, Muley proteste : « C'est ma terre. » Dans cet échange et ce contrechamp se loge la problématique du film : la *terre*, et toutes les relations de famille, d'héritage, d'ancienneté que cela implique, contre l'argent, qui dissout toutes ces relations parce qu'il n'intéresse que des individus.



[12]
D.R.

[12] En réponse, le conducteur remet ses lunettes : il redevient anonyme, fait de nouveau corps avec l'engin, ne discute plus, sinon, au contrechamp suivant, pour réfuter de manière imparable le discours de Muley : « Si tu me tues il y en aura un autre. »

[13 = 7] [14 = 12] Les échanges sont désormais vains : la logique, quelque part encore équilibrée, du champ-contrechamp, ne peut que se briser.



[15]
D.R.

[15] Le tracteur démarre ; maintenant, comme à l'entrée de la ferme, Ford saisit l'engin à ras du sol, du point de vue de la terre qui est agressée : il nous montre les chenilles en action, en gros plan ; elles occupent presque toute l'image, suivies en un lent panoramique dans sa marche irrésistible. On perçoit à peine à l'arrière-plan la famille Muley, qui s'écarte pour laisser passer le tracteur vers la maison.



[16a]
D.R.

[16a] Lorsqu'il touche la maison, Ford coupe et fait un nouveau plan : on lit sur les visages des Muley le désarroi devant la destruction de leur maison, tandis qu'on entend le bruit de son écroulement. Comme les puissants, comme la compagnie, l'acte criminel lui-même est hors champ, on n'en perçoit que les effets sur ses victimes ; la mise en scène de la séquence reproduit ici le parti pris scénique du film lui-même.



[16b]
D.R.

[16b] Alors, la caméra nous dévoile en un lent panoramique quelque peu désabusé l'ampleur des dégâts, en commençant par les traces des chenilles sur le sol ; en arrière-plan, on voit le tracteur s'éloigner et revenir à ce qu'il était dans le premier plan de la séquence : un engin minuscule à l'horizon, tandis qu'à l'avant-plan nous découvrons la maison détruite.



[17] De nouveau, le dernier plan de la séquence laisse seule la famille Muley, désolée, la caméra, en un même lent panoramique que dans le plan précédent, dévoilant de manière



[17]

D.R.

lasse les traces de chenilles sur une terre où s'allongent les ombres des trois personnages. Ces ombres indiquent alors que, généralement, l'obscurité est tombée sur cette terre-là.

Il y a alors un enchaînement naturel avec le retour au présent, et le visage de Muley qui émerge de l'ombre, cette ombre dont on comprend maintenant d'où elle provient et ce qu'elle signifie. En gros plan, il conclut alors : « À quoi bon ? » et ajoute : « *He was right and there was nothing I can do* », constatant alors, dans l'après-coup, l'inéluctabilité d'une chose qu'il croyait sur le moment pouvoir éviter. Par ce souvenir de son expulsion, il prend acte de ce que la mise en scène même avait montré : la disproportion des forces, le fait que toute contestation comme toute discussion étaient inutiles, et enfin le fait que son expulsion était jouée d'avance, dès le premier plan. C'est pourquoi le dernier plan de la séquence (le départ du tracteur) ressemble formellement au premier : toute la discussion n'était qu'une parenthèse inutile, le trajet du tracteur, comme le mouvement général qui chasse les fermiers d'Oklahoma, est rectiligne et sans interruption, rien ne saurait le dévier de son chemin.

Le document

Chapeaux

Avec le photographe Walker Evans, James Agee publie en 1939 « Louons maintenant les grands hommes » (« Let Us Now Praise the Great Men »), en l'illustrant par quarante-deux photographies. Le titre, biblique, de ce livre de James Agee est une antiphrase ironique, ces « grands hommes » sont des gens de peu, mais sont grands d'une autre grandeur que les grands du monde. En voici un extrait. On pensera, en le lisant, aux casquettes de Tom et Casey dans le film.

Il se trouve que pas un seul de ces trois hommes n'a pour chapeau un de ces modèles de chapeaux en paille pour fermiers, dont la légende proclame l'usage de routine ; et il se peut fort bien qu'au moins en partie ce refus (comme dans le cas de beaucoup d'autres hommes) exprime une réaction contre l'étiquette d'identification rurale qu'avec une facilité spacieuse on leur accole. Il est certain en tout cas que pour Gudger sa coiffure, comme sa ceinture du dimanche et le pull-over qu'il veut se procurer, sont des symboles d'une opposition à la tradition rurale ; et bel et bien sa coiffure même est un symbole de la cité industrielle, ou bien presque celui de l'ouvrier qualifié : une chic casquette bon marché en coutil, à larges raies bleu blanc et bleu foncé, déportant vers le monde de la ville et de la machine les éléments qu'elle peut, de ce visage taillé à la serpe, bon enfant et si définitivement rural.

Woods porte un chapeau mou excessivement vieux, dans lequel certains trous sont des guenilles, et d'autres, découpés en forme de diamant, sont là pour les besoins de la ventilation, et aussi en hommage à l'une des traditions sportives ou farfelues, suivant laquelle certains travailleurs - surtout parmi les jeunes, et plus encore parmi les Noirs - réduisent un chapeau de bon teint à une manière de calotte améliorée, portée comme un plaisir défi ; ou encore ils découpent ledit chapeau en couronnes.

Il existe apparemment une manière de vénération pour les honneurs dus à la tête humaine, au naturel et symboliquement, et cette attitude est des plus répandues parmi les Noirs, et considérablement aussi parmi les Blancs de la classe ouvrière (chez ceux-ci, elle tend à disparaître en milieu moins rude) : de sorte que et plus même peut-être que les autres parties du corps, elle est mise en valeur suivant ce

qui la renforce ou souligne symboliquement ou par effet d'imitation. Tout symbolisme du vêtement dans ce pays est complexe et corrompu ; il en est spécialement ainsi en matière de chapeaux, et la variété qui s'offre là au choix personnel est si grande qu'on peut ne voir là qu'un phénomène de rencontre, ou de l'indifférence, mais je ne suis pas sûr que ce soit le cas.

AGEE James (tr. Jean Queval), *Louons maintenant les grands hommes*, Plon, coll. « Terre humaine », p. 268.

Pour en savoir plus

STEINBECK John, *Les Raisins de la colère*, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

BRION Patrick, *John Ford*, La Martinière, 2002.

COLLET Jean, *John Ford, la violence et la loi*, Michalon, coll. « Le bien commun », 2004.

En 1930, la Farm Security Administration (FSA) demanda à plusieurs photographes américains, dont [Walker Evans](#) et [Dorothea Lange](#), de photographier les conditions de vie des Américains ruraux qui ont subi la dépression. Ces photographes parcoururent donc le pays et ramènent un lot d'images qui, outre leur intérêt documentaire et politique, furent un événement fondateur pour la photographie, et dont les inventeurs de la photographie moderne, en particulier William Klein (*New York*, 1955) et Robert Franck (*The Americans*, 1955) seront les héritiers.

www.masters-of-photography.com/

Sur le site CineHig animé par nos collègues historiens de l'académie de Grenoble, un [questionnaire](#) portant sur les trois premières séquences du film, à utiliser en classe de 1re.

www.ac-grenoble.fr/

Philippe Huneman, professeur de philosophie



© SCÉRÉN - CNDP

Créé en février 2004 - Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire.