

JOHN FORD

Les Raisins de la colère



L'AVANT FILM

L’Affiche	1
Réalisme sur fond stylisé	
Réalisateur & Genèse	2
John Ford	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
L’exode épique	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
La grande famille	
Mise en scène & Signification	10
Un grand film social	
Analyse d’une séquence	14
L’expulsion de Muley Graves	
Bande-son	16
Textes et musique	

AUTOUR DU FILM

L’adaptation du roman	17
La route au cinéma	18
Hollywood et la crise	19
Bibliographie & Petites infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.lux-valence.com/image
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l’Image Animée.

Remerciements : Muriel Vincent, Michel Zana, Eric Vicente, Bernard Eisenschitz.

Photos des Raisins de la colère : Les Grands Films Classiques.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l’Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d’imprimer : décembre 2010

SYNOPSIS

Oklahoma, années 1930. Libéré de prison, Tom Joad rentre chez lui où il espère rejoindre sa famille. Sur le chemin, il rencontre Casy, un pasteur défroncé et ami des siens. Ensemble, ils se rendent chez les Joad, mais ne trouvent que Muley Graves, un fermier ruiné par la sécheresse et expulsé de son exploitation par une compagnie financière, désireuse de développer la grande culture mécanisée. Le pauvre hère raconte que tous les paysans alentour, privés de leurs terres, se ruent désormais vers la Californie dans l’espoir d’obtenir du travail. En attendant de partir, la famille Joad s’est réfugiée chez l’Oncle John où se dirigent Tom et Casy.

Après de chaleureuses retrouvailles, Tom prend la route dans un vieux camion surchargé avec les onze membres de sa famille à laquelle se joint Casy. Mais, à peine les panneaux indicateurs ont-ils commencé de défiler que Granpa meurt, victime d’une attaque. Au premier camp de transit, les Joad apprennent que le travail vanté par certains prospectus n’est qu’un leurre. Puis, la famille se disloque. Dans un Hooverville, bidonville où règne la famine, les Joad sont contraints de fuir après que Tom est intervenu violemment pour défendre un homme qui contestait les salaires honteusement bas. Pour lui éviter une nouvelle incarcération, Casy s’est dénoncé à sa place et a été arrêté par la police.

Les Joad arrivent alors au Ranch Keene où Tom, après avoir retrouvé Casy, découvre un ignominieux système d’exploitation consistant à faire des nouveaux venus des casseurs de grève. Chef de la contestation, Casy est sauvagement abattu, et Tom, qui le venge, entraîne une nouvelle fuite des Joad. Ceux-ci trouvent asile dans un camp du gouvernement où, comme un avant-goût de la « Terre promise », ils sont accueillis avec respect. Mais Tom, désormais recherché par la police, décide de partir pour poursuivre la lutte sociale entamée par Casy. Le reste de la famille Joad, Ma en tête, reprend la route pour Fresno où les y attendent vingt jours de travail.

L'AFFICHE

Réalisme
sur fond stylisé

Parfait reflet du projet du film, la figure graphique imprimée au titre – inscription en forme de cupule – semble devoir récolter le jus amer de l'angoisse et de la violence qui sourd de la composition imagée qui la surmonte. Les trois principaux personnages du récit, présents au premier plan de celle-ci, et en noir et blanc sur fond violemment coloré, affichent tous des visages fatigués et graves. Effet de réalisme par rapport au dessin stylisé en arrière-plan, l'effigie des acteurs paraît extraite d'une photographie de scène nocturne du film (souvent source d'inquiétude, de tristesse ou de danger). Comme dans celui-ci, l'éclairage expressionniste venu d'en bas accentue les contrastes entre ombre et lumière, creuse les traits et souligne l'expression des visages.

Le petit groupe de personnages se divise en deux : Tom et Ma, le buste légèrement penché en avant, un peu tendu, le regard orienté dans la même direction, et l'ex-pasteur Casy, en retrait derrière Tom/Henry Fonda dont le corps occupe une bonne partie de l'espace (normal, c'est la « tête d'affiche » comme son nom en grandes lettres rouges placé immédiatement après le titre l'indique), les yeux agrandis et tournés vers le symbole de destruction qui le surplombe. Tom et Ma font dos au reste de l'image qui n'est pas seulement symbolique mais aussi narrative (derrière eux, c'est le passé et l'expropriation), et tous deux fixent un point imaginaire hors-cadre de l'affiche, qui peut se lire dans leur regard comme celui de leur misérable présent ou de cet ailleurs inquiétant vers quoi ils tendent (et qui restera comme pour nous ici hors du champ de vision). Derrière eux encore, le déroulé géométrique des champs qu'ils ont quittés (pas aussi verts, hélas, que l'image veut bien le montrer) et qui prend la forme de la Route 66 – la « route-mère, la route de la fuite » – qu'ils empruntent de bout en bout pour gagner la Terre promise. Et pour fuir ce que Casy regarde avec effroi : la fatalité qui broie les vies, qui rase les maisons et qui chasse les êtres de leurs terres.



La fatalité, qui plane au-dessus de la tête des trois protagonistes, est au départ de la route. Elle est représentée concrètement sous la forme d'une main rouge et crochue qui enserme vigoureusement une fragile habitation. Une impression d'enfermement et d'étouffement se dégage de l'image qui n'utilise d'ailleurs pas tout l'espace de l'affiche. La couleur indique le mal que commet cette main diabolique et la souffrance qu'elle engendre ; les oppositions chromatiques traduisent la violence du choc ; le déséquilibre des dimensions stigmatise la disproportion des forces en présence. Bien que rouge, cette main sans visage est humaine. Elle est celle des hommes invisibles, aux commandes de la machine infernale du capitalisme – le « monstre » – qui écrase tout sur son passage. Adonc, contrairement au fatum des Anciens, le destin des *Raisins de la colère* n'est pas une fatalité ; il est d'essence humaine.

PISTES DE TRAVAIL

- Cerner les éléments originaux de cette affiche – datant probablement d'une des nombreuses rééditions du film postérieures aux années 60 – par rapport aux affiches habituelles de cinéma, surtout concernant un film hollywoodien de 1940. Importance du graphisme, de la composition circulaire et en profondeur ; absence de message écrit à l'exception du titre du film, du nom de Henry Fonda, secondairement ceux de Steinbeck et Ford.
- Pour aborder d'autres pistes, se reporter à l'analyse ci-contre.

RÉALISATEUR GENÈSE

John Ford (1894-1973)

Filmographie sélective :

Films muets

- 1917 *Le Ranch Diavolo*
(*Straight Shooting*)
- 1918 *Le Cavalier fantôme*
(*The Phantom Riders*)
- 1918 *La Femme sauvage* (*Wild Women*)
- 1918 *Du sang dans la prairie* (*Hell Bent*)
- 1919 *Sans armes* (*Raped*)
- 1921 *Un homme libre* (*The Big Punch*)
- 1923 *Cameo Kirby*
(premier film signé John Ford)
- 1924 *Le Cheval de fer* (*The Iron Horse*)
- 1926 *Gagnant quand même*
(*The Shamrock Handicap*)
- 1926 *Les Trois Sublimes Canailles*
(*Three Bad Men*)
- 1928 *La Maison du bourreau*
(*Hangman's House*)

Films parlants

- 1932 *Tête brûlée* (*Air Mail*)
- 1932 *Une femme survint* (*Flesh*)
- 1934 *La Patrouille perdue*
(*The Lost Patrol*)
- 1935 *Le Mouchard* (*The Informer*)
- 1936 *Je n'ai pas tué Lincoln*
(*The Prisoner of Shark Island*)
- 1936 *Révolte à Dublin*
(*The Plough and The Stars*)
- 1938 *Hurricane* (*The Hurricane*)
- 1941 *Qu'elle était verte ma vallée*
(*How Green Was My Valley*)
- 1946 *La Poursuite infernale*
(*My Darling Clementine*)
- 1948 *Le Massacre de Fort Apache*
(*Fort Apache*)
- 1949 *Le Fils du désert*
(*Three Godfathers*)
- 1949 *La Charge héroïque*
(*She Wore a Yellow Ribbon*)
- 1950 *Le Convoi des braves*
(*Wagonmaster*)
- 1950 *Rio Grande*
- 1952 *L'Homme tranquille*
(*The Quiet Man*)
- 1953 *Mogambo*
- 1959 *Les Cavaliers* (*The Horse Soldiers*)
- 1960 *Le Sergent noir* (*Sergent Rutledge*)
- 1962 *L'Homme qui tua Liberty Valance*
(*The Man Who Shot Liberty Valance*)
- 1963 *La Taverne de l'Irlandais*
(*Donovan's Reef*)
- 1966 *Frontière chinoise* (*Seven Women*)



Celui que l'on présente comme l'un des principaux piliers du temple hollywoodien a réalisé quelque 140 films entre 1917 et 1966, dont une trentaine ont été perdus. John Martin Feeney¹, treizième enfant d'une famille d'immigrés irlandais, est né à Cape Elizabeth (Maine) en 1894. Après son échec au concours d'entrée à l'Académie navale d'Annapolis (ce qui ne l'empêchera pas d'être élevé au rang d'amiral en 1955), passionné de théâtre populaire et de cinéma, il rejoint son frère Francis à Hollywood en 1913 où ce dernier réalise de petits films sous le nom de Ford. Il y est d'abord employé comme accessoiriste, comédien puis assistant de son frère. En prenant bientôt le nom de Ford (Durand ou Martin dans la France d'autrefois), le futur cinéaste, à la fois soucieux d'intégration, d'excellence dans son domaine mais aussi d'indépendance sinon de particularisme, n'oubliera jamais ses racines irlandaises, comme en témoignent nombre d'éléments folkloriques présents dans ses films (musique, personnages, bagarres, whisky...).

Les années muettes (1917-1928)

Les studios Universal, pour le compte desquels travaille Francis Ford, cherchent à s'imposer dans des genres spectaculaires tels que le fantastique et le western. Rio Jim, Bronco Billy, Tom Mix triomphent sur les écrans, et John M. Feeney signe en 1917 du nom de Jack Ford, son premier film, *The Tornado*, un western où il tient également le rôle du héros (sans arme), désireux d'envoyer de l'argent à sa mère en Irlande ! Commence alors une carrière prolifique où le nouveau réalisateur enchaîne les films de « cowboys » à une cadence élevée. Harry Carey est notamment la vedette de vingt-six des trente films (dont un tiers de shorts de deux à six bobines, soit moins de 30') qu'il a déjà tournés deux ans après ses débuts. Ford aborde également d'autres genres comme la comédie sentimentale, le mélodrame, le film de guerre, mais c'est dans le western qu'il réalise quelques-uns des chefs-d'œuvre du muet tels que *Le Cheval de fer* (1924), une superproduction sur la conquête du rail, les *Trois Sublimes Canailles* (1926) et *Les Quatre Fils* (1928), inspiré de *L'Aurore* de F.W. Murnau.

Les années de maturité et des Raisins de la colère (1928-1941)

Celui qui porte depuis 1923 (*Cameo Kirby*) le pseudonyme de John Ford réussit son passage au parlant en 1928 avec *Napoleon's barber*, aujourd'hui disparu. Le metteur en scène, doté d'un solide sens du point de vue, continue de tourner rapidement.

Deux ou trois prises suffisent en général, ce qui limite les possibilités de montage et permet à son auteur de rester maître de ses choix. Le style s'épanouit, et les sujets abordés gagnent une dimension épique non dénuée d'humour. En 1931, après dix ans à la Fox, Ford décide de travailler en indépendant, tout en continuant à accepter des commandes. Il peut ainsi se soustraire à la tyrannie des studios et affirmer clairement sa conception « lincolnienne » de la société. C'est la période de *Tête brûlée*, *La Patrouille perdue*, *Je n'ai pas tué Lincoln* mais aussi du méconnu et politiquement engagé *Révolte à Dublin*. Au cours de la décennie, Ford réalise ainsi plus de vingt films, dont *La Chevauchée fantastique*, *Vers sa destinée* et *Sur la piste des Mohawks* pour la seule année 1939, qui font de lui un cinéaste connu et reconnu.

Quels que soient les sujets, l'approche de Ford est toujours empreinte d'un idéalisme chaleureux et familial. Aussi est-ce naturellement que le producteur de la 20th Century Fox, Darryl F. Zanuck, lui propose de réaliser l'adaptation du roman de John Steinbeck, *Les Raisins de la colère*, dont il a acquis les droits pour 75 000 dollars une semaine après sa publication. Zanuck veut profiter du succès du livre, bientôt Prix Pulitzer, dont les ventes atteignent en 1939 les 2 500 exemplaires par jour. Nunnally Johnson, journaliste, romancier de renom et scénariste de *Je n'ai pas tué Lincoln*, s'attelle à l'écriture du script. Le contrat stipule que le scénario doit respecter fidèlement l'esprit du roman. Or, dans le contexte politique des élections où Roosevelt remet son mandat en jeu, le roman comme le film constituent une arme idéologique d'importance. En plus de ceux qui, au sein même de la Fox, risquent de s'opposer à la réalisation du film en raison de son réalisme social et des lettres (plus de 15 000 !) que Zanuck reçoit pour le décourager d'adapter le roman ou le presser d'y être fidèle, la pression politique est forte, et c'est dans une semi-clandestinité que le tournage débute le 4 octobre 1939.

Pour tous, il s'agit d'une comédie intitulée « *Highway 66* ». Ford, que rien ne prédisposait à réaliser une telle œuvre, est ravi d'en prendre la direction. Le roman, qu'il a lu et aimé, lui rappelle l'oppression du peuple irlandais par les Anglais, errant et mourant de faim sur les routes durant la Grande Famine des années 1846-1849. « *Le roman de Steinbeck et le scénario de Darryl Zanuck mettaient en scène des gens simples, déclare-t-il dans un entretien avec Peter Bogdanovitch, et l'histoire ressemblait à celle des années de disette en Irlande, où les gens étaient chassés de leurs terres, condamnés à errer sur les routes, affamés. Cela avait certainement un rapport avec mes origines irlandaises – mais j'aimais l'idée de ce voyage, de cette famille essayant de trouver une place dans le monde.* »² Rapidement, le cinéaste et son directeur de la photographie Gregg Toland trouvent un rythme de travail efficace. Le matin et en fin d'après-midi, ils tournent les plans moyens et d'ensemble pour profiter de la lumière rasante ; le milieu de la journée est réservé aux gros plans. Trois ou quatre répétitions sont nécessaires pour chaque plan et deux prises suffisent. Comme d'habitude, Ford apporte un soin particulier au jeu des acteurs. Il demande notamment à Eddie Quillan (Connie) de prendre une pointe d'accent sudiste comme marqueur d'identité ; il n'hésite pas à tenir la main de Dorris Bowdon (Rosasharn) en hors-champ lors de la scène où elle exprime sa douleur d'avoir été abandonnée et à lui souffler son texte pour accroître son émotion selon la technique du muet ; il exploite la silhouette longiligne et élastique de John Carradine (Casy) en lui donnant une allure arachnéenne lors de sa première rencontre avec Tom pour signifier que le personnage occupe un espace bien particulier dans la géographie du film. Ford laisse, en revanche, Henry Fonda se débrouiller seul avec son personnage que l'acteur situe finalement entre la sincérité du Lincoln du Midwest

(qu'il a incarné un an plus tôt dans le très libéral *Vers sa destinée*) et la paranoïa glacée de l'ex-taulard en sursis. Une composition équilibrée qui permet au film d'éviter l'écueil du mélodrame.

Achévé après 43 jours de tournage, le film sort aux États-Unis le 24 janvier 1940 et remporte un honnête succès critique et commercial. Il obtient peu après l'Oscar du meilleur réalisateur et celui du meilleur second rôle pour Jane Darwell (Ma). La Chase National Bank, principale actionnaire des sociétés foncières qui expulsaient les fermiers du Middle West au cours des années précédentes, n'eut pas à se plaindre de ce film social qui dénonce ses propres pratiques. Productrice du projet, elle en retira de substantiels bénéfices...

Les années de guerre et de gloire (1942-1951)

Après deux nouvelles collaborations avec Zanuck (*La Route du tabac* et *Qu'elle était verte ma vallée*), Ford est mobilisé au grade de lieutenant-commandant dans les Services cinématographiques de la marine à la suite de l'entrée en guerre des États-Unis le 7 décembre 1941. À ce titre, il participe à la campagne du Pacifique au cours de laquelle il perd un œil (à Midway), puis à celle de France dont il filme le débarquement. Il réalise des documentaires – *La Bataille de Midway*, *Torpedo Squadron*, *7th september* – sur l'armée américaine et tourne en 1945 l'une de ses rares fictions sur la guerre – *Les Sacrifiés*. À la fin des hostilités, il renoue avec ses combats d'autrefois en réalisant *Le Massacre de Fort apache*, *La Charge héroïque* et *Rio Grande*, une trilogie à la gloire de la cavalerie américaine qui permet à John Wayne, son acteur fétiche, de forger son mythe. D'autres westerns d'essence plus folklorique (*La Poursuite infernale*) ou allégorique (*Le Fils du désert*) suivront, toujours avec succès.



Qu'elle était verte ma vallée (1941)

Les années du retour aux origines (1952-1966)

Vers la fin de sa carrière, Ford se tourne vers l'Irlande de ses origines avec *L'Homme tranquille* et *Quand se lève la lune*. Il se met également à réaliser des œuvres plus intimistes comme *Le Soleil brille pour tout le monde*, *La Dernière fanfare* ou *Inspecteur de service*, mais ne délaisse pas pour autant le western avec *Les Cheyennes* où des Indiens affamés entreprennent un long voyage que le cinéaste compare au périple des Joad et des Irlandais de la Grande Famine.

Se dégage de l'œuvre protéiforme de Ford, figure marquante de l'art cinématographique, réactionnaire pour les uns, progressiste pour les autres, une thématique remarquable par son unité dont

les principaux éléments sont présents dans *Les Raisins de la colère*. Plus que l'individu, c'est la famille, le groupe ou la communauté qui est le véritable héros de l'action. L'enjeu est toujours sa survie ou sa cohésion. Au cœur de cela : un élément dynamique, qui est généralement un déraciné ou un marginal comme Ethan Edwards, au passé trouble et agité, dans *La Prisonnière du désert*. Le groupe, derrière lequel se dessine un paysage, est souvent rural, constitué de « combattants de la terre », paysans ou militaires de cavalerie – la mission étant pour ces derniers moins de produire que de posséder ou de défendre un territoire et sa frontière. Aussi, une question centrale revient-elle tarauder l'esprit des protagonistes comme un leitmotiv : comment inscrire durablement dans le paysage le groupe, civil ou militaire, qui semble guidé par un perpétuel mouvement ? Un lieu fondateur, celui des origines et de tous les conflits, sept fois filmé par le cinéaste, véritable « Sinai fordien » selon le mot d'un critique, surgit comme une évidence dans la mythologie de l'espace de sa mise en scène : Monument Valley. Ce paysage aride et minéral, symbolique de l'ancrage premier des Indiens qui en ont été spoliés, cristallise la douloureuse histoire des hommes en quête d'une terre. À sa dimension sacrée et religieuse – qui traverse toute l'œuvre de Ford – s'ajoute l'espoir de fondation d'un État de droit, un lieu où seraient gravées pour l'éternité les Tables de la Loi de l'Amérique.

1) Et non Sean Aloysius O'Feeney ou Fearnna, comme il aimait à le faire croire pour paraître « plus » irlandais.

2) Peter Bogdanovich, *John Ford*, Edilig, 1988.



Acteurs

Henry Fonda (1905-1982)

Fils d'imprimeur, il débute à Broadway en 1929. En 1934, une comédie populaire dans laquelle il joue est adaptée à Hollywood et lui ouvre les portes de la gloire (*La Jolie batelière*, V. Fleming). Jeune premier donnant la réplique à Barbara Stanwyck (*Miss Mantou est folle*, L. Jason, 1938) ou Bette Davis (*L'Insoumise*, W. Wyler, 1938), il se partage entre la comédie et le drame, mais son rôle de délinquant fugitif et haletant dans *J'ai le droit de vivre* de F. Lang (1937) le révèle à lui-même. Figure emblématique de l'opprimé dressé contre le destin comme dans *Les Raisins de la colère* (1940), il développe alors une galerie de redresseurs de torts et élargit la palette de son jeu élaboré autour d'une tranquillité souvent grave. Ses compositions l'orientent en général vers un héroïsme quotidien, motivé tantôt par le sens du devoir civique et une honnêteté simple, tantôt par un individualisme frémissant et une exigence parfois glaciale. Mais, la guerre et quelques films de convention imposés par la Fox finissent par l'éloigner du cinéma (1948-1955). Il y revient avec *Permission jusqu'à l'aube* de John Ford (1955), avec qui il tournera sept fois. Les propositions affluent : *Guerre et paix* (K. Vidor, 1956), *Le Faux Coupable* (A. Hitchcock, 1957), *Douze hommes en colère* (S. Lumet, 1957), *L'Homme aux colts d'or* (E. Dmytryk, 1959), *Tempête à Washington* (O. Preminger, 1962)... Son appétit

renouvelé du cinéma l'amène même à jouer des personnages infects comme dans *Il était une fois dans l'Ouest* (S. Leone, 1968). En 1981, il apparaît une dernière fois dans *La Maison du lac* (M. Rydell) pour lequel il reçoit l'Oscar du meilleur acteur. Condamné par la maladie, il y joue sa propre agonie, manière élégante et discrète de nous dire que sa haute silhouette, sa tenue un peu raide, son visage sympathique et ses yeux d'eau claire seront toujours présents dans nos mémoires.

John Carradine (1906-1988)

Sa silhouette filiforme et un peu voûtée appartient à la grande famille des acteurs fordien comme Henry Fonda, John Wayne, Ward Bond, Claire Trevor ou Carol Baker aux côtés de qui il tourne dans *Je n'ai pas tué Lincoln* (1936), *La Chevauchée fantastique* (1939), *Sur la piste des Mohawks* (id.), *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962) ou *Les Cheyennes* (1964). John Carradine mène, par ailleurs, une carrière pléthorique (quelque 160 films) où son talent lui permet d'aborder tous les genres : film de pirates (*Capitaine Kidd*, R. V. Lee, 1945), d'épouvante (*La Maison de Dracula*, E. C. Kenton, 1945), épopée biblique (*Les Dix Commandements*, C. B. DeMille, 1956), comédie (*La Grande Nuit de Casanova*, N. Z. McLeod, 1954), etc. Dans ses derniers westerns, il délaisse la figure du personnage inquiétant qu'il a souvent incarné pour

apparaître sous les traits d'un vieil homme brave et apaisé (*Johnny Guitare*, N. Ray, 1954), d'un pasteur véhément (*Le Brigand bien-aimé*, id., 1957), d'un politicien démagogue (*Le Tour du monde en 80 jours*, M. Anderson, 1957) et d'un major à la noble silhouette (*Les Cheyennes*, J. Ford, 1964).

Jane Darwell (1879-1967)

Plus de 200 films et 50 ans de carrière au compteur, cette actrice de composition débute sous la houlette de Cecil B. DeMille (*La Rose du ranch*, 1914). Dans les années 1930, elle tourne pour les plus grands cinéastes hollywoodiens : Ernst Lubitsch (*Sérénade à trois*, 1933), Henry King (*Le Médecin de campagne*), Tay Garnett (*L'Amour en première page*, 1937, *Le Dernier négrier*, id.), Victor Fleming (*Autant en emporte le vent*, 1939)... Mais, c'est chez John Ford qu'elle donne toute la mesure de son talent : le personnage de Ma Joad dans *Les Raisins de la colère* fait d'elle la figure maternelle par excellence et lui vaut un Oscar du meilleur second rôle féminin en 1940. Elle est ensuite dans *La Poursuite infernale* (1946), *Le Fils du désert* (1949), *Le Convoi des braves* (1950), *La Dernière Fanfare* (1958). La Femme aux oiseaux dans *Mary Poppins* (R. Stevenson, 1964) constitue sa dernière apparition au cinéma.



ANALYSE DU SCÉNARIO

L'exode épique



Pour fidèle qu'il soit à la lettre sinon à l'esprit du roman de John Steinbeck qu'il adapte ici, John Ford reprend globalement la trame et les proportions du récit qui se divise en trois parties distinctes : avant, pendant et après le voyage qui emmène les protagonistes de l'Oklahoma – *les Okies* – vers la Californie. Cette traversée des États-Unis de la famille Joad s'inscrit dans un mouvement général d'exode épique vers la « Terre promise », qu'elle incarne véritablement (cf. les derniers mots à valeur universelle de Ma : « *Nous sommes le peuple* », 21). Sorte de western avec ses chevauchées et ses haltes en territoire hostile, le film annonce le motif de la route du road-movie, jalonnée de panneaux indicateurs comme autant d'étapes obsédantes, montrées avec une distance et une objectivité qui suscitent une empathie dénuée de pathos. Voyage dans l'espace mais aussi dans le temps, cette odyssee se trouve à la charnière d'un monde ancien qui disparaît – celui des traditions ancestrales et des familles unies autour d'un lopin de terre – et d'un autre nouveau qui s'érige – celui de la mécanisation, du profit et de la finance. Il est aussi un voyage initiatique où le héros prend conscience d'une réalité individuelle et collective dégradée dont il se fait le porte-parole combatif à la fin.

Le retour de Tom (1 à 7)

Les Raisins de la colère est le récit d'un groupe dont la destinée vers laquelle il tend est sans cesse contrariée par une puissance invisible qui le dépasse et qu'il ne peut guère identifier (4). La scène liminaire, symbolique de ce schéma dramaturgique, montre ainsi le héros, à peine libéré de prison et désireux de retrouver le cadre familial, renvoyé à son infamie par le regard réprobateur du camionneur. Cette structure classique du film d'action (qu'il n'est pas seulement) repose donc sur un principe d'alternance entre pause durant laquelle l'espoir d'un ailleurs est ravivé et moment de conflit auquel le héros se soustrait en l'affrontant ou en le fuyant, et ce toujours grâce à l'aide solidaire du groupe sans lequel l'individu n'est rien. Ce système binaire, qui est aussi moral, économique et social (pauvres fermiers désemparés vs puissant système financier soutenu par la police), est le moteur de la dramaturgie.

L'histoire est d'abord conduite du point de vue de Tom qui revient littéralement de loin et qui découvre les ravages du capitalisme. Trois courts flash-back narrant l'expropriation des métayers (4) rompent la linéarité du récit et nouent brutalement le drame. Cette succession de scènes-climax rapportées par un personnage secondaire est l'un des rares moments du film où l'action n'est pas centrée sur la famille Joad, et





en particulier sur le duo Tom-Ma comme figure de la cohésion familiale. Elle permet d'emblée d'établir le rapport des forces en présence, de poser la question du territoire à (re)conquérir et d'inscrire l'histoire des Joad dans la tragédie nationale des années 1930 aux États-Unis.

Un millefeuille d'histoires (8 à 17)

La trajectoire du Middle West vers l'Ouest californien sur la légendaire *Highway 66* sert de fil à la gradation de l'intensité dramatique : d'abord l'avertissement du camp de transit (9), puis l'agression au Hooverville (13), enfin la mort au Ranch Keene (15). Laquelle s'achève de manière résolument plus optimiste que dans le roman grâce au report de l'épisode du camp du gouvernement à la fin. Aussi la préoccupation fordienne de l'espace traversé et de la relation des hommes à cet espace prend-elle naturellement en charge le désir primordial des protagonistes qui est de trouver un lieu d'ancrage et de renouveau. Autour de cette question d'appartenance mettant au jour le rapport charnel des fermiers à leur terre, Ford bâtit son film comme l'histoire de la construction et de la confrontation de groupes d'hommes aux intérêts divergents. On retrouve ainsi le thème fordien par excellence de l'être (un groupe ici), seul et pauvre opposé à l'adversité, qui reçoit une leçon de persévérance sinon d'optimisme. Or, à mesure que les problèmes s'accumulent, le groupe se disloque. Comme signe du monde ancien qui s'effondre, les vieux meurent (8, 12). Noah disparaît après la baignade (11) et Connie dont l'appartenance à la famille n'a jamais été démontrée prend la fuite (14). Connie est d'ailleurs la seule voix discordante dans ce film de groupe, anti-film choral où la disparité individuelle est dissoute dans l'unité uniformisante de la famille. Pa est peu à peu dépossédé de son autorité au profit de Ma qui, à l'image de Tom et Casy, évolue et se révèle au contact des obstacles. Figure emblématique de la famille, Ma tente de maintenir l'union et la Loi au sein du groupe et sort renforcée de l'aventure. Lex-pasteur, un moment écarté du récit



(13), devient une sorte de prédicateur social qui joue (16) le rôle de passeur d'une mission que Tom prend à son compte après avoir été le témoin et fait lui-même l'expérience de la misère, de l'injustice et de la violence contre un peuple réduit en esclavage.

La Terre promise (18 à 21)

L'US 66 est la route des fugitifs de ces années sombres durant lesquelles le travailleur saisonnier est méprisé et chassé (14). Elle est émaillée de points de tension mais aussi d'instantanés de grâce, témoignages d'une certaine solidarité entre travailleurs (10). C'est avec ce genre de moments, vécus par les protagonistes comme un miracle, que débute la troisième partie du récit, annonciatrice de lendemains meilleurs et de la restauration d'une dignité longtemps bafouée. Là encore, l'intrigue familiale se superpose à l'histoire politique du pays. Le camp d'État, organisé en comités protecteurs, s'oppose en tout point aux zones d'exploitation et à la géographie hostile dessinées par le film. Il n'est pas encore le lieu d'aboutissement du voyage de la famille, car celle-ci doit *in fine* reprendre la route (21), mais il en représente l'idée. Confort, confiance et respect sont des valeurs fédératrices dont le petit groupe devenu communauté peut se prévaloir contre les actions malfaisantes des agents du système capitaliste corrompu. La scène du bal constitue l'ultime action du film qui se clôt sur l'épilogue des deux discours – la profession de foi de Tom et les mots aux accents prophétiques de Ma – séparés par une scène de rupture déchirante entre la mère et le fils prodigue. Tellement déchirante que le producteur Darryl F. Zanuck décida d'y ajouter la scène plus positive de Ma-Mère Courage qui résume le film en rappelant que, à l'heure où Franklin D. Roosevelt vient d'obtenir un troisième mandat, le peuple américain poursuit encore son chemin vers son rêve doré.

PISTES DE TRAVAIL

- On peut travailler sur la complexité de l'organisation du récit, qui mêle une aventure linéaire (l'exode de la famille Joad) et les problèmes d'une communauté (les métayers, les membres de cette famille, les autres travailleurs rencontrés), à la fois successivement (l'organisation en trois parties) et simultanément (surtout parties 2 et 3).

- Voir également comment la dramaturgie échappe à l'aspect « chronique » (très prisé du cinéma moderne), en créant à chaque stade une attente, une montée dramatique.
- La fin du film paraît-elle satisfaisante ? Le film aurait-il pu s'arrêter à la discussion entre Ma et Tom et le départ de ce dernier ? Cela aurait-il changé le sens du film ?

Découpage séquentiel

1 - 0h00'

Une route, longue et rectiligne. Un paysage désertique. Un homme seul – Tom Joad – s'avance vers une station-service d'où sort un camionneur qui accepte de l'emmener. Une altercation éclate : le chauffeur soupçonneux exaspère Tom au point qu'il finit par descendre après lui avoir déclaré qu'il rentre chez ses parents et qu'il est bel et bien un repris de justice !

2 - 0h04'06

En chemin, il rencontre l'ex-pasteur Casy, qui dit avoir perdu la foi. Tom explique à son tour qu'il a bénéficié d'une remise de peine de trois ans sur les sept dont il a écopé pour un homicide commis en état de légitime défense. Les deux hommes partent ensemble vers la ferme des parents de Tom.

3 - 0h08'11

Tom et Casy parviennent chez les Joad à la tombée de la nuit mais ne trouvent qu'une maison abandonnée. Soudain, un homme sort de l'ombre. C'est Muley Graves qui leur révèle comment, ruinés par la sécheresse, la famille de Tom, mais aussi tous les fermiers des environs et lui-même ont été chassés de leurs terres.

4 - 0h12'50

Il leur raconte en flash-back le jour où les gros tracteurs de l'entreprise cherchant à développer la grande culture mécanisée sont venus raser sa ferme.

5 - 0h17'38

De retour dans le présent, Muley leur dit encore que tous fuient désormais vers la Californie dans l'espoir de trouver du travail et que Tom trouvera les siens chez son Oncle John. C'est alors que deux gardiens, chargés de surveiller les fermes appartenant maintenant à la compagnie, arrivent pour inspecter les lieux, obligeant les trois hommes à se cacher.

6 - 0h21'43

Chez l'Oncle John, toute la famille – Granma, Granpa, Ma, Pa, les cinq frères et sœurs de Tom, Noah, Al, Winfield, Rhut, Rosasharn – et Connie Rivers, le fiancé de cette dernière dont elle attend un enfant, accueillent Tom avec joie. Mais l'instant est de courte durée. Un étranger, au volant de sa grosse automobile, vient rappeler à l'Oncle John qu'il doit avoir quitté sa ferme pour le lendemain matin au plus tard.

7 - 0h27'07

Pendant que les hommes chargent un camion hors d'âge, Ma brûle quelques vieux souvenirs dans la maison. Au moment du départ, Granpa refuse de quitter son pays. Ma lui fait boire un café mélangé à un sirop calmant pour que la famille – 12 personnes et Casy qui s'est joint à elle – puisse partir.

8 - 0h34'28

Les villes (Sallisaw, Checotah, Oklahoma City) défilent bientôt sur la Nationale 66 qui emmène les Joad vers l'Ouest. En chemin, Granpa décède, victime d'une apoplexie foudroyante. La famille l'enterre non loin de la route et Casy prononce quelques mots en guise d'oraison funèbre.

9 - 0h39'28

Les Joad font halte dans un camp pour migrants. Un boutiquier raconte sa faillite après le départ des fermiers de sa région de l'Arkansas. Un homme, qui revient de Californie, explique que les prospectus qui promettent du travail ne sont que mensonges. Impossible qu'il y ait du travail pour tous quand on demande 800 journaliers et que les gens se ruent par milliers vers l'Eldorado. Victime lui-même de ce miroir aux alouettes, il a perdu sa femme et ses deux enfants.

10 - 0h44'38

Lodyssée continue. Pa se présente dans l'épicerie d'une station-service avec Ruth et Winfield. Il demande 10 cents de pain à la serveuse qui, d'abord revêche, se montre finalement solidaire de leurs maigres moyens.

11 - 0h48'45

Nouveau-Mexique, Arizona, puis entrée en Californie. Après une baignade à Needles dans la Colorado River (suite à quoi Noah disparaît), les Joad traversent le désert californien durant la nuit. Pendant que Granma, soudain faible, réclame la présence de son mari, Connie reproche à Rosasharn de l'avoir entraîné dans l'expédition. Poste de contrôle agricole.

12 - 0h57'56

Alors que tous s'extasient devant le spectacle de la verte Californie, Ma annonce la mort de Granma qui remonte à la veille et qu'elle a tue pour ne pas retarder la marche de la famille.

13 - 1h00'00

Arrivés dans une agglomération, les Joad en sont chassés par un policier qui leur conseille de se rendre dans un Hooverville, sorte de bidonville où sont regroupés des migrants affamés et sans emploi. Un homme, accompagné d'un policier, arrive cependant pour proposer du travail, mais sans préciser le salaire. L'un des migrants conteste la méthode. Le policier tente de l'abattre et blesse une femme. Tom l'assomme et prend la fuite pour ne pas retourner en prison. Casy s'accuse alors à sa place et est arrêté.

14 - 1h10'34

De retour à la tente, Tom annonce que le camp va être incendié. Il faut donc partir, sans Connie qui a quitté le groupe. Contre la colère de Tom et la dispersion de la famille, Ma conseille à son fils de garder la tête froide. Sur la route, une horde d'hommes armés leur ordonne de quitter la région.

15 - 1h14'37

Alors que la situation des Joad semble désespérée, un homme se présente à eux et leur promet de l'ouvrage au Ranch Keene. Après avoir franchi l'entrée où règne une agitation suspecte, la famille se voit allouer une baraque.

16 - 1h21'20

Intrigué par le mauvais climat des lieux, Tom ne tarde pas à apprendre de la bouche de Casy (qu'il a retrouvé entre-temps) que les nouveaux venus, payés au double du salaire de celui refusé par les autres travailleurs, sont en réalité utilisés comme briseurs de grève. Soudain, des hommes de la

compagnie lancés à la recherche de Casy, chef de la contestation, font irruption. Casy, agressé sauvagement, est abattu. Tom frappe à son tour et tue le gardien. Blessé au visage, Tom parvient néanmoins à regagner le baraquement familial.

17 - 1h28'47

Le lendemain matin, Ma raconte qu'on recherche le coupable pour le lyncher. Elle dissuade alors son fils de partir et se lamente sur l'éclatement qui menace la famille. Les Joad quittent le camp, Tom caché sous le camion.

18 - 1h35'29

Sur la route, le vieux camion donne des signes de faiblesse. C'est alors que la famille aperçoit un nouveau camp placé sous l'égide du Ministère de l'agriculture. L'accueil du directeur, à l'opposé des autres lieux de transit, est respectueux. L'endroit, doté du confort moderne et dépourvu de police, permet aux Joad de recouvrer leur dignité.

19 - 1h41'55

Des ouvriers du camp apprennent qu'une bagarre est prévue lors du bal du samedi. En effet, des agitateurs se mêlent aux danseurs qui, sur le qui-vive, déjouent le complot. La police, de mêche avec les fauteurs de troubles, ne peut alors pénétrer dans le camp.

20 - 1h49'46

Durant la nuit, un policier relève l'immatriculation du camion des Joad, signe que Tom est toujours recherché. Le jeune homme décide alors de quitter les siens. Ma, qui ne dormait pas, lui fait ses adieux. Tom lui explique que Casy l'a éclairé sur leur situation d'exploités. Aussi se propose-t-il de reprendre la lutte sociale entamée par lui.

21 - 1h59'06

Les Joad reprennent la route pour Fresno où vingt jours de travail les attendent. Dans le camion, Ma dit à son mari la force inaliénable qui les anime et qui les poussera toujours vers l'avant.



Durée totale du film sur DVD : 2h03'47

PERSONNAGES

La grande famille



Tom Joad

La plupart des héros fordiens sont des exilés, des voyageurs, des errants. Amenés à rompre avec la Mère des origines, ils sont des êtres nostalgiques du paradis perdu de leur enfance et des inévitables joies que procure la famille. Ce sont des déracinés qui souffrent de l'éloignement et de la solitude, et qui doivent constamment se réinventer au contact de l'expérience. Comme eux, Tom Joad est arraché à cette terre à laquelle il tente de revenir au début du film. Bénéficiaire d'une liberté conditionnelle après quatre années passées en prison pour un homicide commis en état de légitime défense lors d'un bal, Tom renaît en quelque sorte à la vie. Spectateur filmique de sa propre histoire, il découvre avec un regard neuf (ou ancien, en tout cas en décalage) un monde en ruines, le sien, qu'il ne reconnaît plus. Spolié de sa terre, l'homme n'a plus de famille. Quand il la retrouve, il est reçu en héros, et c'est *d'abord* aux yeux de sa mère qu'il renaît une deuxième fois. Les uns (Granpa, Pa, Al, Oncle John), qui dessinent en creux les contours de son caractère farouche et impulsif (séqu. 13), pensent qu'il s'est évadé de prison et l'accueillent avec admiration ; les autres le regardent avec inquiétude (Ma) ou fascination (Connie), de crainte qu'il ne soit devenu « méchant » durant son incarcération. Quoi qu'il en soit, tous lui rejouent la scène biblique du retour du « fils prodigue », instantanément pardonné pour le chagrin qu'il a pu causer. Deuxième enfant après Noah d'une fratrie qui en compte cinq, il entretient un rapport privilégié avec sa mère et se sent proche de sa sœur Rosasharn qu'il taquine parfois gentiment. De témoin déconcerté du désastre qui frappe les siens (« *Si tu m'avais dit qu'un jour, je me cacherais sur ma terre...* », déclare-t-il à Muley en 5), il devient un acteur courageux et opiniâtre face à l'injustice, et finit par accomplir son destin en devenant le porte-parole sinon la conscience même de tous les opprimés du système capitaliste que sa propre famille représente symboliquement. En vérité, il est très vite un homme d'action qui prend les choses en main. Il se substitue rapidement à Pa et occupe la place du chef de famille (qu'il partage harmonieusement avec Ma). Il conduit le camion de la famille vers son avenir, avant d'aller éclairer les masses comme son mentor Jim Casy le lui a enseigné. En tuant l'agresseur de ce dernier, il s'acquitte d'une dette contractée lors de la scène où l'ex-pasteur s'accuse à sa place dans le Hooverville. Ce faisant, il commet un acte qui l'engage à poursuivre la mission entamée par Casy.

Son voyage est donc tout à la fois géographique, moral et intellectuel. En quittant sa mère qu'il aime tendrement, il prend le risque d'être rattrapé par son passé et tourmenté pour son engagement dans les luttes sociales et politiques à venir. Porteur des valeurs de solidarité, de justice et d'humanité, il situe son rôle entre le prêcheur moral et l'activiste syndical selon la définition qu'il tente d'en donner à Ma. Aussi, cette rupture finale avec les siens fait-elle de lui un héros épique et révolutionnaire qui part rejoindre la grande famille de l'humanité pour lui servir de témoin et de guide.

Ma Joad et les siens

Ma est le cœur de la famille dont elle assure tant bien que mal l'unité (sa relation avec son fils Tom est donnée comme fondamentale de cette cohésion). Prédisposée à souffrir étant donné son rapport à la nature, la femme, nous dit Ma à la fin du film, résiste mieux que les hommes aux coups durs. Contrairement à Muley Graves et à Granpa, Ma est ainsi capable de s'arracher à la terre, qui est leur identité et leur patrimoine. Elle sait que le voyage qui s'annonce consiste à perdre des valeurs et à en acquérir d'autres. Le départ exige un sacrifice qui pousse au tri pour ne garder que l'essentiel, telles les pensées intimes qui demeurent et ne pèsent pas (7). Accomplir cet acte douloureux de rupture avec certains souvenirs, c'est se délester d'un poids et gagner un peu de liberté pour aller de l'avant. Au cours de ce voyage qui éloigne la famille Joad de sa terre et de son histoire, Ma veille avec bienveillance sur chacun de ses membres et exerce un geste de repli protecteur sur elle-même.

Au mouvement centrifuge de l'exil, elle oppose une force centripète de conservation. Véritable Mère Courage capable de s'armer pour défendre les siens (14), Ma s'inquiète pour son troisième fils **Al** désireux de s'émanciper et de prendre femme (17), apaise la douleur de **Granpa** irrésolu à quitter son pays (7), rassure sa première fille **Rosasharn** enceinte et abandonnée de son **Connie** de mari, parti apprendre le métier de technicien-radio (14), console la même de son chagrin après la mort de **Granpa** (8), tait la mort de **Granma** pour assurer le passage de « frontière » et faire le lien entre l'ancien et le nouveau pays (11), calme la colère de Tom face aux humiliations dont les siens sont victimes (14, 17), bat le rappel de la grande famille de l'humanité souffrante aux oreilles de **Pa**, son époux (21). Cette femme au grand cœur, mère également de deux jeunes enfants, **Winfield** et **Ruthie**, ne peut résister devant le spectacle pathétique des gosses affamés du bidonville (Hooverville) qu'elle finit par nourrir.

Néanmoins, au terme de ce long voyage dont elle sort renforcée et plus convaincue que jamais de la vitalité du Peuple éternel, Ma accepte de rompre les liens qui la rattachent à Tom, comme elle a dû le faire avec son fils aîné **Noah** (11) dont le film, contrairement au chapitre XVIII du roman, ne dit rien. Elle sait que Tom ne peut être soumis à son emprise plus longtemps, consciente que celle-ci ne peut que lui être préjudiciable et qu'il doit pouvoir s'éloigner d'elle pour se réaliser, y compris dans l'errance qui s'annonce pénible sinon tragique pour lui.

Jim Casy

Lex-pasteur Casy occupe une place centrale dans le récit. Il est à la fois un guide spirituel, moral et intellectuel pour Tom, et une sorte de fils adoptif pour les Joad après que Tom l'a ramené dans le giron de la communauté dont il s'était écarté. Quand Tom le rencontre accroupi sous un saule (!), Casy est méconnaissable. Vêtu de guenilles, il a perdu la foi et le goût de prêcher. Il a l'air hagard et n'a plus de maison où aller. Cet être misérable qui nous évoque les clochards métaphysiques de Beckett a néanmoins gardé l'amour des gens et de la vie. Le petit discours qu'il prononce sur la tombe de Granpa a certes perdu en conviction religieuse, mais beaucoup gagné en croyance pour les vivants. Ses paroles, qui ne cherchent plus à convaincre ou à apaiser, ont acquis une nouvelle force faite de sobriété, de sincérité et de vérité. Elles sont aussi l'expression du doute, de l'homme qui ne sait plus et qui ne juge pas. Le voyage qu'il effectue avec les Joad le conduit à une difficile réévaluation de la vie et de lui-même. Comme pour Tom, la route de l'exil le confronte à un ailleurs inconnu qui modifie sa vision du monde et forge en lui une pensée neuve fondée sur des valeurs de justice sociale. Dès le deuxième camp, il s'oppose à l'ordre établi et n'hésite pas à endosser la responsabilité – la faute – de Tom, puis disparaît un temps du récit. Quand Tom le retrouve, il a accompli sa mutation intellectuelle et est devenu un leader de la lutte sociale qui affranchit définitivement Tom. Jim Casy (J. C.) transmet alors le flambeau de la connaissance et de la solidarité entre les peuples à Tom, avant de mourir en martyr pour une cause que ce dernier, dans une démarche quasi christique, accepte de défendre à la fin.



PISTES DE TRAVAIL

- Une première recherche peut être faite autour du personnage de Tom Joad. Qu'est-ce qui fait d'emblée de lui le personnage central du film, outre le fait qu'il apparaisse en premier à l'écran ? Est-il le représentant du groupe ou son trajet se distingue-t-il au moins en partie de celui de la plupart des autres ?
- Le groupe, c'est à la fois la famille Joad et l'ensemble des pauvres, des exploités, des exclus du progrès économique et social. Comment chaque personnage s'intègre-t-il à l'un ou l'autre de ces groupes (ou les deux à la fois) ? Quels sont les personnages qui se distinguent le plus des caractéristiques de chaque groupe ?
- Dans ce type de film, le héros masculin mène généralement à la fois le groupe et le récit. En l'occurrence ici Tom. Quel est ici le rôle des femmes ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Un grand film social



Le drame de l'expropriation des personnages des *Raisins de la colère* est d'autant plus traumatisant que ceux-là sont des petits fermiers viscéralement attachés à leur terre. Impuissants devant la fatalité qui les a ruinés et que le capitalisme utilise pour les déposséder et les exploiter, ils doivent s'arracher à leurs racines familiales et se jeter dans la douleur sur les routes d'un devenir collectif incertain. Cette histoire tragique, vécue dans les années 1930 de la Grande Dépression aux États-Unis, est celle de la famille Joad, représentante symbolique de ce peuple déterritorialisé et récipiendaire de l'espoir qui l'anime. Le film de John Ford en illustre honnêtement le contexte et nous entraîne dans un périple à forte tonalité biblique vers la « Terre promise ». Sa mise en scène consiste donc à montrer à l'image le rapport de l'homme à sa terre et, plus généralement, à l'inscrire dans l'espace et les paysages parcourus. Elle consiste aussi à en révéler les lignes de forces idéologiques et la réalité documentaire qu'elle recouvre.



Déracinement et résistance

Les Raisins de la colère, c'est d'abord l'histoire d'un homme qui marche et qui rentre chez lui. Dès les premières minutes, on le voit au loin, petit, sur une route rectiligne, au milieu d'un paysage désertique, immense, silencieux. Contraste des proportions et dépouillement du plan en accentuent la solitude. Pour significative qu'elle soit, cette image pose d'emblée le ton du film où il sera question de chemins à parcourir, de carrefours à dépasser, de lieux à trouver, et d'un long voyage où l'homme ne sera jamais que l'élément d'un espace toujours plus grand que lui. La silhouette longiligne et comme rétrécie de Tom Joad, progressant sur cette route du pas tranquille de l'ex-taulard qui vient de recouvrer la liberté, s'inscrit dans un jeu de lignes horizontales et verticales qui définit la démarche esthétique de l'œuvre. Deux séquences – l'une avec l'ancien pasteur Jim Casy (2), l'autre avec Muley Graves (4) – explicitent ensuite ses enjeux idéologiques. La terre n'apparaît plus pour les fermiers comme un horizon d'avenir. Autrefois lieu d'ancrage commun, elle n'est plus partagée aujourd'hui par les morts et les vivants, et n'est plus qu'une référence nostalgique et un moyen de reconnaissance entre déracinés (13). Elle n'offre plus de repères, et n'est plus garante des liens entre les gens qui s'égareront (Casy) et les familles qui se délitent (les Joad).



Dans le même temps, Ford achève de circonscrire l'atmosphère du film. Vent (de la saison des tempêtes), brouillard, champ vide et maison abandonnée des Joad sont les éléments d'une mise en scène chargée de reconstituer le lien de causalité qui a mené nombre de fermiers à la ruine et dont l'odyssée routière sera la conséquence. Or, la fatalité, contrairement à ce que le film laisse un instant supposer, a ici un visage. Celui de l'ennemi (intermédiaire). Un visage certes, mais sans tête (aucun responsable n'est visible, littéralement hors champ), que l'on peut identifier et combattre en lui opposant sa volonté. Et son corps. Car dans cette histoire où l'ancrage dans la terre est rendu impossible, où les hommes sans terre comme Muley Graves ne sont plus que des « fantômes de cimetière » et où seuls les morts comme Granpa peuvent s'y installer, le corps devient l'ultime moyen de résister. Ainsi, le corps prétendument malade de Granma sert de viatique pour le franchissement du barrage de police. Réincorporé au groupe, Casy retrouve un sens à sa vie, une confiance en soi à défaut de foi religieuse. Grâce à Ma, la famille Joad parvient à faire corps pour éviter de disparaître et continuer à sillonner la terre afin de s'y enraciner derechef. Contre l'injustice et l'aliénation, Tom et Casy doivent se livrer à des corps à corps (13, 16).



Face à face

Ford construit sa mise en scène comme l'espace d'un affrontement où des hommes aux intérêts contraires se font face. Il oppose dans une série de champs-contrechamps, véritable constante du film, la figure emblématique du pouvoir financier incarné par



un homme cravaté et corpulent (souvent accompagné d'un de ses sbires) au volant d'une grosse automobile décapotable au groupe de fermiers unis dans la même nostalgie et le même espoir de terre. Recherchant la densité symbolique (donc le raccourci), Ford règle ces scènes de conflits comme des duels (inégaux). La distribution de l'espace y est capitale, la vie des hommes en dépend. Les uns sont donc sur leur garde, debout, nombreux, mais statiques et vulnérables. Comme s'ils savaient que leur vie en dépend, l'économie de leurs gestes est mesurée. Une simple contestation, et la balle fuse comme dans un western (13). Les autres sont dédaigneusement assis dans leur puissant véhicule, symbole du capitalisme financier fondé sur la vitesse (du rendement). Les deux parties sont opposées champ contre champ. Et si elles sont parfois réunies dans le même plan, elles sont toujours soigneusement tenues à distance, à l'inverse des scènes de retrouvailles ou de groupes du même camp où tous sont mélangés (6, 9).

En montrant des groupes qui s'affrontent davantage que des individus, Ford réalise un film social où transparait un réel souci de témoigner de la réalité sociale et économique de son époque. Deux registres coexistent alors fructueusement pour s'élever au thème de l'éternelle errance de l'homme en quête d'une terre ou d'un foyer : l'un poétique, nostalgique d'une communauté disparue et autrefois fondée sur les valeurs séculaires de la famille, l'autre documentaire, témoignant d'une catastrophe nationale jetant sur les routes de l'exode et de la famine des milliers d'hommes et de femmes. Or, si Ford s'in-

téresse aux groupes et refuse d'individualiser les personnages comme dans le roman de Steinbeck où chacun a son histoire personnelle, il ne limite pas sa vision de la famille rurale à une image-type. Les séquences, séparées entre elles par des fondus au noir, sont des « blocs de durée-mouvement » (selon le mot de Gilles Deleuze) qui offrent, par le biais du voyage et d'une mise en scène sans cesse renouvelée, une vue diachronique de la décomposition du groupe social sous les coups de la crise et de l'économie capitaliste. La route devient alors pour les Joad, souvent les yeux écarquillés de stupeur, comme un voyage au bout d'eux-mêmes et de leur condition, sachant que ceux qu'ils rencontrent sont leurs semblables. Un voyage que l'on peut aussi voir comme un diaporama, avec ses quelques plans fixes sur les paysages américains de la crise, et le camion comme la métaphore du projecteur cinématographique.

Témoignage entre fiction et documentaire

Chaque étape est l'occasion pour les Joad de voir et de prendre conscience de leur dénuement. Après la démythification du prospectus de travail lors de la première halte, les Joad arrivent dans le Hooverville californien. Parfaitement emblématique de leur destin, leur entrée est filmée de leur point de vue (parfait pour l'identification du spectateur aux personnages). Le cadre de l'écran devient soudain celui du pare-brise du camion à l'intérieur duquel se joue leur propre drame. Ford, qui fonde une bonne partie de sa mise en scène sur le regard, fait de ses per-

sonnages les témoins d'une réalité sordide qu'ils découvrent en même temps que le spectateur. L'image est alors double. Fictionnelle et subjective, elle donne aux Joad l'occasion de se voir eux-mêmes ; documentaire et objective, elle offre au spectateur un regard sur une page d'histoire des États-Unis. Aussi les deux visions se fondent-elles en une seule quand on sait que cette image de l'entrée dans le camp n'est jamais que la projection dans le temps de ce que les Joad seront plus tard. À cet instant, les Joad apparaissent comme les spectateurs d'un reportage sur leur propre vie. L'effet de réalisme est d'ailleurs saisissant. À tel point que la fiction, reflet du réel, finira par se substituer à elle dans l'imagerie collective, et des photogrammes du film seront souvent utilisés dans les manuels scolaires pour illustrer la crise de 1929 et ses conséquences.

En vérité, la mise en scène des *Raisins de la colère*, élaborée à partir d'une reconstitution minutieuse (décors, costumes, ustensiles...), décrit une réalité aussi dénuée d'esthétisation que le jeu des acteurs peut être théâtral. Ces derniers, peu maquillés, sont filmés sans filtre, ce qui permet au chef-opérateur Gregg Toland d'obtenir une image diurne avec beaucoup de piqué, assez froide et sobrement contrastée. Savant mélange des genres, le film est bien la *représentation* d'un monde évoquant les photographies réalistes que Walker Evans et Dorothea Lange ont réalisées pour le compte de la Farm Security Administration en 1930, et une théâtralisation de la réalité qui la transfigure (qui la fixe et la cristallise). Ford nous propose donc une image iconique qui va au-delà de ce qu'elle montre. Elle en est toujours une interprétation, et la famille symbolise dans son unité les milliers de gens – les Okies, Arkies et Texies – dont elle partage le sort. Les personnages sont eux-mêmes la quintessence de ce qu'ils prétendent incarner. Ma est LA mère fordienne haussée à l'universel par le jeu incandescent de Jane Darwell, et son fils Tom est le héros fordien, éternel exilé souffrant de son déracinement et poussé in fine à quitter sa mère pour se réinventer et survivre.

Motif biblique

Alors qu'il répugne généralement aux gros plans, Ford n'hésite pas ici à s'arrêter sur les visages pour faire coïncider sans sensiblerie aucune la dimension épique du récit et sa compassion pour la communauté meurtrie des fermiers. Expressionnisme de l'image usant des ombres profondes du clair-obscur, fixité hypnotique du plan et jeu des acteurs évoquant la technique du muet traduisent dans des moments d'une grande intensité dramatique leur souffrance, leur indignité et leur immense détresse. Les visages sont ainsi poussés à l'abstraction et deviennent les masques mêmes de la douleur, de la colère et du désarroi de tous les peuples maltraités. Partant, l'injustice et la misère mûriront les raisins de la colère. Car, une fois encore, tout est symbole – la terre coulant entre les doigts de Muley Graves, l'empreinte des chenilles défigurant la terre, Ma brûlant ses souvenirs, Tom gravissant la colline à la fin du film comme répons aux routes en croix du début du film... – dans cette parabole traversée de bout en bout par le motif biblique de la « Terre promise » et illustrée par une iconographie chrétienne explicite. Et ce, à commencer par le titre du film¹ et le nom « Joad »² scandé par Tom comme signe de ralliement à sa famille et dont le retour a tout de celui du « fils prodigue ». Symbolique aussi le vieux camion qui tient comme « par miracle » sur la route de cet exode emmenant les héros persécutés vers les oranges et les raisins californiens de Granpa en lieu et place du « pays du lait et du miel » dont parle l'Ancien Testament. La mort de Granma annoncée peu après le plan de la Californie vue de l'autre côté du fleuve évoque, quant à elle, la mort de Moïse

après l'Exode devant le pays de Canaan, de l'autre côté des rives du Jourdain. Métaphoriquement, on peut dire que les Joad représentent le peuple hébreu condamné ici à l'errance par des financiers que le comportement et les indices plastiques désignent comme les Égyptiens au service de Pharaon dont la Toutepuissance hostile est partout et nulle part à la fois (3). Aussi, quand Tom abat l'agresseur de Casy, il répète l'acte de Moïse tuant le contremaître égyptien pour défendre l'esclave hébreu. Un geste identique qui, pour l'un, participe de l'éveil à sa conscience juive, pour l'autre à sa mission initiée sous les conseils de l'ex-pasteur Casy, jouant le rôle d'Aaron. Enfin, en empruntant la Nationale 66 qui parcourt le pays d'Est en Ouest, les Joad refont-ils à leur manière le trajet mythique des Pionniers qui ont bien voulu voir naguère leur migration comme un prolongement de l'Exode des Hébreux. On le voit, Ford rabat le mythe fondateur du pays sur celui de la Bible.



Discours social et politique

Or, il n'est ici question de persécution ni communautaire ni religieuse, mais économique dont les personnages sont d'abord les témoins. Tom est celui qui nous introduit dans l'histoire, qui sert de relais entre le sujet traité et le spectateur, qui permet à ce dernier de découvrir par ses yeux l'ampleur du désastre économique, social et humain. À l'entame du film, Tom, qui renaît à la vie libre, et le spectateur, sont tous deux placés au même niveau d'ignorance. Comme le héros, le spectateur va *voir*. Les deux assistent simultanément au triste spectacle de l'expulsion, qui par les mots de Muley Graves, qui par les images des flashback (4). La séquence, qui passe par la mise en scène de la rencontre et de la peur, baigne dans une obscurité contrastant violemment avec les images lumineuses du récit au passé de Muley. Les ténèbres entourant ce dernier sont celles d'un peuple déchu et exclu du monde des vivants, mort socialement.

La rencontre avec Muley, fondatrice du cheminement moral et intellectuel de Tom, est la première d'une série qui va éclairer le héros, allant de la sourde révolte un peu vaine au geste plus constructif de l'engagement pour l'évolution des mentalités. De spectateur, Tom devient acteur d'un mouvement dont les autres ont été les passeurs (Graves, Casy, le témoin du mensonge californien dans le premier camp, le directeur du camp d'État...). C'est ainsi qu'on le voit dans une dernière image entreprendre une marche qui s'annonce longue et difficile (la colline que sa petite silhouette commence à gravir) mais prometteuse de lendemains meilleurs (le ciel ouvert et lumineux sur le fond duquel il se détache). Au terme de son apprentissage,

Tom sait qu'il est devenu un de ces « rouges » qui l'intriguaient tant, qualificatif disqualifiant du militant syndical comme Casy dont il va prolonger le geste en allant témoigner et agir pour diffuser les idées de solidarité, de dignité et de justice sociale auprès des populations asservies. Car Tom sait que dans ce combat opposant des intérêts privés à ceux de la collectivité, la force sera toujours du côté de ceux qui sauront rester unis afin de revendiquer des droits, résister par la grève ou mener des luttes syndicales. À défaut, ils resteront des proies faciles pour le système qui les exploite. Comme lui, le film ne blâme cependant pas les individus qui passent à l'ennemi en acceptant des conditions de travail misérables. Il sait qu'ils le font pour survivre, non pour le profit (4).

Donc, si Ford fait preuve d'engagement, il ne le fait jamais sur le ton de la dénonciation, loin de la véhémence du roman. Il s'attache davantage à exposer les rouages de la machine capitaliste qui détruit tout sur son passage, à l'image des *Caterpillar*. C'est-à-dire que le groupe des petits fermiers et métayers est écrasé par les gros propriétaires terriens (comme celui qui embauche les Joad sur la route, 15), qui sont eux-mêmes dépendants du troisième groupe des financiers que la police répressive protège. L'argent et la loi unis pour exploiter le peuple. Voilà pour le discours social du film. Quant à son aspiration politique, somme toute parasitée à la fin par le prêche à tonalité mystique de Tom à sa mère, elle est à comprendre en référence au New Deal du président Roosevelt.

Reflet de sa politique du « housing », le camp gouvernemental, avec ses sanitaires rutilants (de simples toilettes dans le roman) et sa gestion en comités, s'oppose aux autres camps prisons. À l'infamie et au déshonneur succède cette antichambre édenique qui redonne espoir et dignité aux protagonistes, et qui surtout indique qu'un contre-pouvoir protecteur à l'oppression libérale est possible. À l'heure où Roosevelt s'apprête à briguer un troisième mandat consécutif (nous sommes fin 1939 en pleine période électorale), Ford se positionne clairement en faveur de sa propagande. Et une fois encore, c'est la mise en scène qui se charge de dire symboliquement l'opposition entre les capitalistes qui s'introduisent sournoisement dans le bal pour saper l'union et le groupe de réfugiés qui absorbe sans violence les provocateurs hostiles. Binarité des forces : solidarité et défense non-violente d'une part, individualisme et violence meurtrière d'autre part (cf. la femme blessée par un policier zélé en 13). Toutefois, Ford n'est pas complètement dupe de ce que le *Department of Agriculture* comme métaphore de l'État providence offre de promesses (rappelons que ce n'est qu'un camp de transit et que l'ancrage reste provisoire). Ainsi évite-t-il l'apologie du système en renvoyant les Joad sur les routes et en rappelant par la voix de Ma que les blessures des années 1930 sont toujours vives et que les difficultés incarnées par les spéculateurs en Chevrolet continuent de menacer. Enfin, ce discours final de Ma insiste encore sur la différence des rôles joués par les hommes et les femmes. Lequel résume le sens du film et le double parcours de Tom et de Ma. Selon elle, les hommes sont dans la rupture, la violence et l'action ; les femmes incarnent par leur nature même la continuité, la résistance et la transmission. Le film, sans cesse sous-tendu par le thème de la famille, a ainsi fait passer Tom du témoin à l'acteur, et Ma de la terre à la mère.

1) Les Raisins de la colère ou vin de la colère est une image traditionnelle de la colère de Dieu dans la Bible. Le caractère archaïsant du mot « Wrath » du titre en anglais y renvoie d'ailleurs explicitement (cf. Apocalypse, 14-19).

2) « Joad » est un grand prêtre, figure de la résistance et de l'union nationale, qui contribua au renversement de la reine Athalie.



PISTES DE TRAVAIL

- Rechercher dans différentes séquences du film la présence de plans composés de lignes verticales et horizontales. Que signifient-elles par rapport à la situation du ou des personnages à ce moment du film ? Sont-elles également traversées par des diagonales ? Quel en est le sens ?
- Faire rechercher tous les motifs visuels et toutes les allusions à la Bible présents dans le film. Le message qui en découle trouve-t-il des équivalents dans d'autres religions ?
- En dehors de la séquence analysée, le film recourt-il à la figure du *champ-contrechamp* ? Qu'oppose-t-il alors ?
- Répertoire la présence des éléments naturels dans le film : la terre (et la poussière), l'air (le vent), l'eau, le feu... Comment entrent-ils en relation avec les événements qui se déroulent alors ?
- La photographie de Gregg Toland, la reconstitution minutieuse des lieux et décors donnent au film un caractère réaliste souvent souligné. Pourtant, on parle également d'expressionnisme. Distinguer les séquences qui relèvent de chacun des deux registres. Dans quels cas chacun des deux est-il utilisé ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

L'expulsion de Muley Graves

Séquence 4 (0h15'55) : Annoncée par un gros plan sur le visage du fermier-narrateur et un fondu enchaîné, cette scène correspond au troisième flash-back relatant le souvenir de l'expropriation de Muley Graves lui-même.

Plan 1 – Comme souvent chez Ford, l'espace du cadre est réduit, dédoublé, ici par le toit et les colonnes de la véranda, obligeant le regard à suivre la diagonale formée par les personnages. Tous sont de dos, les enfants et la mère réfugiés dans l'encadrement à gauche, les hommes en avant, orientés vers une masse sombre et grossissante qui cristallise l'intensité dramatique de cette scène-climax du film. Le geste de protection inquiète esquissé par l'homme situé à gauche de Muley en direction des enfants ajoute à l'émotion.

Plan 2 – Brutal changement d'échelle du plan, rapproché et au niveau du sol. L'énormité de la machine, le grincement métallique de la chenille et le grondement du moteur Diesel envahissent l'image de leur monstruosité. Image éminemment symbolique de l'invasion du territoire par la mécanique capitaliste.

Plan 3 – (Idem que 1). Après avoir pulvérisé la clôture, le tracteur poursuit sa course folle, rectiligne, butée, et menace d'écraser les hommes, pris d'un mouvement de panique. Geste dérisoire de résistance : Muley épaula son fusil et tient le « monstre » d'acier en joue.

Plan 4 – Plan moyen large en contre-plongée sur le conducteur-robot arborant des lunettes de protection (symbole de l'anonymat du processus de l'expropriation). L'homme stoppe sa machine dont on peut contempler les entrailles de métal. La structure de la séquence est en place : une alternance champs-contrechamps comme figure d'opposition duelle entre deux points de vue contradictoires.

Plans 5 à 14 – Une série de champs-contrechamps.

En contrechamp du 4, le plan 5 montre clairement l'inégalité du rapport de forces. Les frères silhouettes alignées des trois fermiers, pauvrement armés, tentent de s'opposer au tracteur (en amorce à droite, plans 5 et 9). Ils n'ont plus que leur corps à opposer à la marche du destin. Dans les plans 6 (reprenant le 4 en plus rapproché), 8 et 10, la contre-plongée accroît la domination du conducteur : ses semelles, au premier plan, suggèrent l'écrasement des métayers. Exaspéré par leur vaine résistance, l'homme ôte ses lunettes (6). L'anonymat ainsi levé instaure le dialogue. Muley et son fils sont filmés en plan rapproché (plan 7), soit à égalité avec leur adversaire : la fatalité à un visage connu, celui du fils de Joe Davis, appartenant à la même communauté. Mais le contrechamp (plan 8, reprise de 6) retourne la situation : ce fils de paysan, qui participe à la démolition de son propre clan, s'estime « agressé » par le fusil de Muley, pourtant en état de *légitime défense*. Dans l'incompréhension et les hurlements pour couvrir le grondement du

tracteur et pouvoir *s'entendre*, le face-à-face se poursuit. Muley (9) veut savoir ce qui divise à ce point le groupe que l'un de ses membres n'hésite pas à se retourner contre lui. Réponse (10) : « *Trois dollars par jour* », pour subvenir aux besoins d'une famille. L'argent qui, selon la logique implacable des puissants, aliène les faibles pour en faire des individualistes cyniques (« *Les autres, qu'ils se démerdent* »). Ils vont alors à l'encontre de l'intérêt commun, rompent les relations de proximité et brisent l'unité (au même titre que la succession de champs-contrechamps). À l'argent et sa puissance amoralisée, Muley oppose (11) le lien viscéral qui le rattache à sa terre, source de vie et d'union, lieu d'histoires anciennes et d'héritage familial : affrontement du verbe et des regards qui résume toute la problématique du film. Le fils Davis ne peut plus que remettre ses lunettes (12), signe de son aliénation et de sa déshumanisation. Il redevient un anonyme au service de la machine qu'il conduit (et qui le mène) et des puissants : « *C'est celle [la terre] de la compagnie.* » Dépossédé, Muley ne peut plus que menacer en vain en levant son fusil (13). Une nouvelle repartie imparable du conducteur (14) clôt les échanges et annonce la fin de la logique conflictuelle des champs-contrechamps.

Plan 15 – Le tracteur se remet donc en marche, et le funeste destin avec lui. Au début du plan (15a), les chenilles, comme métonymie de la monstruosité destructrice du pouvoir financier, envahissent l'écran. Ford saisit l'engin au ras du sol, oriente le regard sur la terre qui est violée par son action et accompagne d'un panoramique sa trajectoire inexorable. Résignée et impuissante, la famille regarde passer le tracteur (15b) qui commence à renverser sa mesure comme un fétu de paille.

Plan 16 – Changement d'axe en contre-plongée sur les visages décomposés des Graves (16a). Comme durant tout le film, Ford choisit de ne montrer que les conséquences de la destruction sur les hommes plutôt que de s'attarder sur l'acte lui-même (en hors-champ) dont le fracas nous parvient néanmoins. Un nouveau panoramique de droite à gauche suit les traces de chenilles pour nous amener à constater les dégâts avec les Graves (16b). À l'arrière-plan, la machine du capital, têtue et oublieuse déjà de l'acte dérisoire de résistance et du désastre humain qu'elle laisse derrière elle, poursuit sa ligne.

Plan 17 – Reprise partielle du plan 16. Le panoramique passe des trois personnages, désolés et silencieux comme des statues (17a), à leurs ombres couchées sur la terre défigurée (17b). De la vie à trépas. Les hommes ont été dépossédés de leur terre sur laquelle l'obscurité est tombée. Seules leurs ombres, c'est-à-dire le souvenir fantomatique de leur présence – et les morts comme Granpa –, peuvent y demeurer à présent.

[Durée totale de la séquence : 1'42]



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15a



15b



16a



16b



17a



17b

BANDE-SON

Textes et musique



Woody Guthrie

Extraits de Red River Valley

From this valley they say you are going
We will miss your bright eyes and sweet smile
For they say you are taking the sunshine
That has brightened our path for a while.

[Chorus]

Come and sit by my side if you love me
Do not hasten to bid me adieu
But remember that Red River Valley
And the cowboy that loved you so true

Won't you think of the valley you're leaving
Oh how lonely, how sad it will be?
Oh think of the fond heart you're breaking
And the grief you are causing to me.
[...]

Traduction :

Depuis cette vallée où ils disent que tu vas
Tes yeux lumineux et ton doux sourire vont
nous manquer
Ils disent que tu reprends le soleil
Qui a éclairé notre route pendant un
moment.

[Refrain]

Viens t'asseoir à mes côtés si tu m'aimes
Ne te hâte pas pour me dire adieu
Mais n'oublie pas cette Vallée de la Rivière
Rouge
Et le cow-boy qui t'a tant aimée.

N'auras-tu pas une pensée pour la vallée
que tu quittes
Oh comme désolant et triste ce sera
Oh pense au cœur que tu brises
Et à la douleur que tu me causes.
[...]

(Traduction : Muriel Vincent)

Le roman

Les Joad viennent de fuir le Hooverville, menacé d'incendie. En chemin, ils croisent une bande d'hommes en armes qui leur ordonnent de quitter la région et de filer vers le Nord. Contrairement au film, Tom fait mine de leur obéir, attend quelques instants dans l'obscurité puis décide de rouler vers le Sud en quête du camp du gouvernement. Ma tente d'apaiser la colère et l'humiliation rentrée de son fils :

« – Du calme, fit-elle. Il faut avoir de la patience. Voyons, Tom... nous et les nôtres, nous vivrons encore quand tous ceux-là seront morts depuis longtemps. Comprends donc, Tom. Nous sommes ceux qui vivront éternellement. On ne peut pas nous détruire. Nous sommes le peuple et le peuple vivra toujours.

– Ouais, mais on prend sur la gueule tout le temps.

– Je sais. (Man eut un petit rire.) C'est peut-être ça qui nous rend si coriaces. Les richards, ils viennent et ils passent et leurs enfants sont des bons à rien, et leur race s'éteint. Mais des nôtres, il en arrive tout le temps. Ne te tracasse pas, Tom. Des temps meilleurs viendront. »

(Chap. XX, Folio, p. 390).

Le film

Après que Tom a décidé de quitter la famille pour remplir sa mission de guide social auprès des populations opprimées, son jeune frère Al a repris le volant de la vieille guimbarde qui roule désormais vers le travail. L'ambiance est à la bonne humeur des matins qui chantent. Assise entre Al et Pa à qui elle s'adresse (et qui lui répond), Ma exprime sa confiance en l'avenir et les gens recouvrée :

« – Une femme s'adapte plus facilement au changement. Un homme, ça vit, comment dire... par à-coups. Une naissance, une mort, c'est un à-coup. Il prend une ferme ou la perd, un autre à-coup. Pour une femme, la vie est comme un fleuve qui coule, il y a des chutes, mais le fleuve passe quand même. Une femme voit la vie comme ça. [emprunt au chap. XXVIII, p. 590, NDR].

– Peut-être, mais on en prend plein la gueule.

– Je sais bien. (Rire.) Ça nous endurecit. Les riches naissent, ils meurent, leurs enfants n'ont pas la force. Nous, on avance, on est les gens qui vivent. On ne peut pas nous balayer, nous écraser. On ira toujours de l'avant parce qu'on est "les gens". »

(Séq. 21).

Ce cri d'espoir est aussitôt relayé et amplifié par le thème musical de Red River Valley joué à l'accordéon. Sa douceur chaleureuse et le sujet même du texte de la chanson rappellent que, si Ma a raison de se tourner vers l'avenir, le souvenir nostalgique du pays est encore vivace. La musique assure néanmoins le passage de relais entre Pa et Ma, l'ancien et le nouveau, la terre des origines et la « Terre promise », comme l'indique clairement le dernier plan du film sur une file de véhicules roulant vers la Californie.

Red River Valley (texte ci-contre) est une des chansons folkloriques les plus connues d'Amérique du Nord. D'abord considérée comme l'adaptation d'une chanson texane de 1896, elle serait en réalité née lors de la rébellion de la Rivière rouge de 1870 dans la province du Manitoba (Canada). Il existe différentes versions du texte dont la plus répandue (celle de Woody Guthrie) raconte l'histoire d'une rupture sentimentale entre un cowboy et son aimée.

L'adaptation du roman

John Ford et son scénariste Nunnally Johnson sont parvenus à condenser le roman foisonnant de Steinbeck sans en trahir ni la trame ni la substance (*exit* cependant la satire religieuse).

Engagement et compassion

Le roman repose sur une structure binaire, alternance de chapitres racontant tantôt l'aventure des Joad, tantôt l'histoire des milliers de métayers du Midwest chassés de leurs terres. Seize courts chapitres sur trente (environ 1/6 de l'œuvre) ne concernent donc pas la famille Joad dont le film, exclusivement centré sur elle, narre l'exil. Certains de ces chapitres intercalaires (XIV, XIX) analysent ou dénoncent les effets désastreux de l'industrialisation, ils précisent la menace que représente pour ceux qui les exploitent l'union des dépossédés. De cela, le film ne garde que ce qui concerne les Joad et leurs proches comme Muley Graves qui reprend à son compte la scène de l'expulsion vécue par un anonyme dans le roman (V). À la pluralité, Ford préfère l'individualité. Steinbeck élargit et s'éloigne tandis que Ford resserre. Si bien que la critique sociale et politique du roman s'estompe derrière le drame individuel et familial. Ford fuit l'omniscience vindicative de l'écrivain dont le roman fut taxé de « prolétarien » et de « collectiviste » à sa sortie. Cependant, le film, qui apparut aussi comme un brûlot aux yeux de certains, évite l'écueil du dogmatisme en choisissant de se situer entre l'histoire privée des Joad et l'approche documentaire de la Grande Dépression. Davantage placé du côté de la compassion que de la colère, de l'intimisme que de l'activisme, il rejoint le roman sur l'essentiel : la dignité, le courage et la générosité des hommes.

Personnages et dialogues

Question personnages, les Wilson qui accompagnent un moment les Joad jusqu'à Needles (comme Noah) sont absents du film (XIII à XVIII), et l'histoire personnelle de chacun des membres de la famille ainsi que leurs rapports particuliers ont été gommés au profit de la relation Ma-Tom. Si la notion de la famille est également mise en valeur dans les deux œuvres, Ford insiste plus encore sur le thème de l'identité et du nom que Tom finit par décliner avec agacement – « *still Joad* » « *J.O.A.D.* » –, le patronyme ne servant plus qu'à l'identification policière. Le film a, d'autre part, tendance à effacer certains aspects « négatifs » des personnages (John et l'alcool, Al et les filles, Granpa et sa lubricité...). Pareillement, la fin tragique (l'inondation, le bébé mort-né de Rosasharn, le dénuement dans la grange, XXX) est totalement absente du film, qui présente l'expérience californienne selon une progression plus positive que dans le roman en dépit des revers. L'épisode malheureux du Ranch Keene (Hooper dans le livre, XXVI) précède, en effet, celui prometteur du camp du gouvernement (Weedpatch, XXII). Concernant les dialogues, ils sont quasiment tous repris à l'identique du texte original (sauf pour le vocabulaire trop cru). Ainsi, la revendication mystique de Ma à la fin du film est empruntée à la fin du chapitre XX. Toutefois, adressée à Pa en



Caricature de John Steinbeck

guise d'épilogue (plutôt qu'à Tom pour calmer sa colère), elle acquiert une force supplémentaire en tentant la synthèse entre la pieuse espérance de la mère en l'avenir et la profession de foi du fils. Elle dit aussi qu'à la désagrégation de la famille Joad, conséquence de l'exode, s'est substituée une autre grande famille : le peuple.

Enjeux moraux

Le film n'a pas l'engagement politique du roman, qui est à égale distance de l'espérance biblique et de l'espoir révolutionnaire. Steinbeck y martèle que le drame vient moins d'un climat hostile que de la cupidité des banques. Fidèle à sa méthode et son approche humaniste, Ford a préféré aborder le sujet à hauteur d'homme. Il n'y a guère chez lui de désir de propagande, seulement un final plus orienté idéologiquement. Il montre des êtres traumatisés et dépourvus de conscience politique, qui gagnent à force de volonté un peu de cette paix qui leur était promise. Sans mièvrerie ni dramatisation indécente, le cinéaste demeure au niveau des enjeux moraux du roman et s'attache de manière simplement lyrique à traduire la réalité sociale et à témoigner de la condition humaine.

PISTES DE TRAVAIL

- On peut confier à un groupe la comparaison entre le roman de Steinbeck et le film, ou une partie des deux modes d'expression.
- Comparer la fin du roman (ch. 30) et celle du film (séq. 21). Faut-il y voir une trahison du message politique du roman ? Comparer le message de Steinbeck et celui de Ford. (cf. aussi p. 16 ci-contre).



Easy Rider

La route au cinéma

La route, considérée comme thème sinon comme genre cinématographique, occupe une place importante dans l'imaginaire collectif étasunien. Nombreuses sont les productions, et pas seulement celles de Chaplin, où l'on voit à la fin le héros s'éloigner sur une voie rectiligne vers un monde meilleur. Pavée de références culturelles et bibliques (l'Exode, le *Mayflower*, les Pionniers), elle imprègne toute la mythologie du western, genre par excellence des grands espaces à parcourir où elle apparaît comme une possibilité de poursuite (*L'Appât*, A. Mann, 1953), de fuite (*La Chevauchée fantastique*, J. Ford, 1939) ou de conquête (*La Piste des géants*, R. Walsh, 1930). La route, le chemin ou la piste mal tracée dont on ignore où elle va aboutir comme dans *Les Raisins de la colère*, est aussi engagement ou expérience de soi face au monde qui agit comme le révélateur d'une géographie, de l'Autre et de soi-même. En même temps qu'elle dévoile la vie extérieure, la route révèle sa propre intériorité. Double enjeu cinématographique donc – humain et physique –, où les obstacles du parcours géographique comptent comme autant d'épreuves dans le cheminement identitaire du héros. Et, paradoxe de la route, lieu de passage davantage que décor, rompre sa continuité kilométrique est un impératif dramaturgique pour assurer une discontinuité palpitante des événements de l'intrigue.

Après le western, le road-movie

Si la route, associée depuis l'origine au western, est désormais jalonnée de repères physiques et sociaux, elle ne mène souvent nulle part pour les héros des road-movies qui rebondissent d'étape en étape. Issu de la contre-culture américaine des années 1960-1970, le genre exprime une quête, un désir d'espace, de découvertes et de rencontres nouvelles. Annoncé par un film (*L'Équipée sauvage*, L. Benedek, 1954) et un livre (*Sur la route*, Jack Kerouac, 1957) qui deviendront des références-phares, le road-movie naît en 1969 avec *Easy Rider* de Dennis Hopper. Ici, la violence n'est pas du côté des deux motards hippies qui traversent les États-Unis. Elle est du côté de l'Amérique conformiste, intolérante, réfractaire à leur différence. L'errance et l'affrontement avec le milieu hostile (population, police) sont les derniers reliquats de la thématique fordienne, car dans ce trajet vers la Nouvelle-Orléans, à rebours des Pionniers, tout est différent. Le voyage est choisi, la marginalité des héros revendiquée, leur nostalgie au groupe ou à la famille inexistante (sans doute sont-ils un peu nostalgiques

d'un certain rapport à la nature comme chez Ford). *Easy Rider* est un triomphe à sa sortie et il inspirera *Les Gens de la pluie* (F. F. Coppola, 1969), *Cinq pièces faciles* (B. Rafelson, 1970) ou le méconnu *Macadam à deux voies* (M. Hellman, 1971).

Diversité du genre

Le road-movie s'internationalise ensuite et se diversifie en s'aliant à d'autres genres. *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1966), puis *L'Épreuve de force* (1977) et *Un monde parfait* (1993), tous deux de Clint Eastwood, mêlent la poursuite à l'intrigue policière. Steven Spielberg signe, quant à lui, avec *Duel* (1973) et son camion fou sans chauffeur, le premier road-movie fantastique. Alors que, comme dans le western, elles n'étaient jusqu'à présent qu'affaire d'étapes, les femmes prennent à partir de *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991) les choses (et le volant) en main. À l'opposé de son furieux *Sailor et Lula* (1990), David Lynch réalise avec *Une histoire vraie* (1999), une sorte de road-movie crépusculaire dans l'esprit des grands films d'aventures houstoniens. De son côté, le cinéaste indépendant Jim Jarmusch développe depuis *Stranger Than Paradise* (1984) une thématique de l'errance autour de personnages marginaux ou étrangers (*Down By Law*, 1985). En Europe, Michelangelo Antonioni (déjà auteur aux États-Unis de *Zabriskie Point*, 1970) offre, avec *Profession : reporter* (1975) une belle déambulation dans la Barcelone de Gaudi et une Andalousie chauffée à blanc par le soleil. Mais le maître européen du genre est Wim Wenders qui, depuis *Alice dans les villes* (1973) et *Au fil du temps* (1976), ne cesse d'arpenter les espaces et le cœur des hommes.



La Chevauchée fantastique



M. Smith au Sénat de Frank Capra

Hollywood et la crise

C'est à partir de 1932 que l'industrie hollywoodienne du cinéma ressent plus vivement les effets de la crise de 1929. Chômage et baisse du pouvoir d'achat font chuter la fréquentation des salles. La Warner et la Paramount enregistrent de sérieux déficits. Entre 1932 et 1933, 2 500 salles sont contraintes de fermer, et la production des films diminue. Sous la pression des financiers, des produits standardisés voient le jour. Les films de genre connaissent un véritable essor ; le début des comédies musicales et le retour des fresques historiques correspondent à une attente de divertissement ou d'évasion. Comme un besoin d'exorciser ses doutes et sa peur du lendemain, le public se passionne également pour les films catastrophes ou d'épouvante dont le schéma narratif garantit toujours un retour à la normale. Le burlesque (parlant) connaît un nouvel âge d'or et les couples d'amoureux mythiques font recette.



Ceux de la zone de Frank Borzage

Les écrans et la crise

Les sombres années 1930 servent néanmoins de toile de fond à de nombreux films, variation sur des canevas de genre pré-établis où la réalité est souvent édulcorée. Dans *Ceux de la zone* de Frank Borzage (1933), l'intrigue sentimentale qui se noue entre deux chômeurs se déroule dans un Hooverville, un de ces bidonvilles qui prolifèrent dans le pays depuis 1929 (et ainsi appelé en référence ironique à la présidence de Herbert C. Hoover). Les circonstances de la crise constituent également un des ressorts de *La Ruée* (1932), comédie de Frank Capra où l'on voit des déposants mettre leur banque en danger lors d'un mouvement de panique.

Cependant, rares sont les films comme *Les Raisins de la colère* qui utilisent la crise comme élément majeur de l'intrigue. C'est notamment le cas de *Notre pain quotidien* de King Vidor (1934) qui, après la défection des grandes compagnies effrayées par le sujet, fut financé par le réalisateur lui-même. Un héros au chômage monte avec succès une coopérative agricole grâce à l'aide d'autres sans-emplois. Le récit de cette aventure communautaire se présente comme une alternative à la crise. En vertu d'un idéal mâtiné de socialisme utopique, le film s'inscrit parfaitement dans l'esprit de la politique du New Deal en prônant une solution optimiste et collective. Assez loin tout de même de la critique des banques et de la collusion entre police et finance sur laquelle insiste notamment Ford dans *Les Raisins de la colère*, la critique sociale de l'opus vidorien se limite à la peinture des effets de la crise et la vente par une banque d'une ferme hypothéquée.

L'esprit du New Deal

Il est remarquable que ces deux derniers films prennent le monde rural pour cadre de la dépression alors que celle-ci a d'abord été industrielle, comme l'expose si bien *Les Temps modernes* de Charles Chaplin (1936). Ce chef-d'œuvre n'est pas seulement un apologue sur la déshumanisation et l'aliénation de la société industrielle taylorisée. Il est aussi un tableau de la misère et du chômage qui sévissent dans les centres urbains. Nombreux sont les plans où l'on voit le héros arpenter des paysages d'usines délabrées et fermées et où des masses de chômeurs se présentent à l'embauche. Certes, si les films sur la crise ne sont pas légion, l'esprit du New Deal souffle sur un certain nombre d'entre eux qui ont été réalisés durant les années 1930. Une sorte « d'optimisme de la volonté collective » alimente la dramaturgie des films de Frank Capra, tels que *L'Extravagant Monsieur Deeds* (1936) ou *Monsieur Smith au Sénat* (1939) montrant de jeunes provinciaux, naïfs mais entreprenants, se jouer de toutes les embûches. Se dessine ainsi un ensemble de valeurs louant le retour à l'esprit pionnier d'entreprise, renforcé par une solidarité collective. C'est d'ailleurs encore l'esprit de groupe qui prévaut dans *En avant la musique* de Busby Berkeley (1940) où des musiciens tentent d'unir leur énergie pour réussir.

Bibliographie

Sur John Ford

Peter Bogdanovitch, *John Ford* (1967), Edilig, 1988 (propos de J. Ford sur quelques films).

Jean-Loup Bourget, *John Ford*, Rivages, 1990.

Nicolas Saada et Patrice Rollet (dir.), *John Ford*, Cahiers du cinéma, 1990.

Patrick Brion, *John Ford*, La Martinière, 2002

Scott Eyman, *John Ford : Le Pionnier du 7^e art 1894-1973*, Taschen, 2004.

Jean Collet, *John Ford, la violence et la loi*, Michalon, 2006

Joseph McBride, *À la recherche de John Ford* (2001), Institut Lumière/Actes Sud, 2007 (excellente biographie).

Bertrand Tavernier, *Amis américains (entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood)*, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, rééd. 2008.

De et sur John Steinbeck

John Steinbeck, *Les Raisins de la colère*, Gallimard, Folio, n°83 (existe avec DVD) ; Foliothèque, n°73 Gallimard (commentaires de Marie-Christine Lemardeley-Cunci), 1998.

Christine Rucklin, *Un artiste engagé/John Steinbeck*, Gallimard, 2003.

Marc Amfreville (dir.), *Dix études sur Les Raisins de la colère*, M. Houdiard, 2007.

DVD

Les Raisins de la colère, DVD, zone 2, Pal, français, anglais, allemand, italien, sous-titres : anglais, français et dix autres langues, format 4/3 respecté 1.33. Éd. Fox Pathé Europa.

Nombreux films de Ford disponibles en DVD

La Chevauchée fantastique, Éditions Montparnasse, RKO.

Vers sa destinée, 20th Fox, TF1.

Sur la piste des Mohawks, 20th Fox, TF1.

Qu'elle était verte ma vallée, Fox Pathé Europa.

Le Massacre de Fort apache, Éditions Montparnasse.

La Poursuite infernale, Fox Pathé Europa.

L'Homme qui tua Liberty Valance, Paramount Home Entertainment

L'Homme tranquille, Metro Goldwyn Mayer.

Le Convoi des braves, Éditions Montparnasse.

La Prisonnière du désert, Warner Home Vidéo.

Les Cheyennes, Warner Home Vidéo.

John Steinbeck (1902-1968)

Après son échec dans le journalisme et un premier roman en 1929 (*La Coupe d'or*), John Steinbeck se fait connaître avec *Tortilla Flat* (1935), chronique truculente autour de six paysans (« *assortiment de sang espagnol, indien, mexicain et caucasien* ») qui vivent pendant un temps en fraternelle et marginale communauté. Outre l'attrait de ces premières œuvres pour la réalité des gens simples, l'observation de la langue populaire et la cocasserie verbale y sont remarquables. Avec *Des souris et des hommes* (1937), l'inspiration s'élargit. À travers l'histoire de deux journaliers dans la vallée de Salinas (d'où il est originaire), l'écrivain s'intéresse au rapport de classes sous l'angle du réalisme social et économique. Par le biais du personnage simplet de Lennie qui ne peut aimer sans détruire, s'insinue également le doute d'un éventuel retour à l'état originel des choses et de la nature, qui réapparaîtra dans *À l'est d'Eden*. L'engagement, la tendance naturaliste et le souffle épique dominant *En un combat douteux* (1936), racontant une grève de saisonniers californiens, et *Les Raisins de la colère* (1939).

La notion du bien et du mal, présente dans *Des souris et des hommes*, revient dans *Lune noire* (1942), qui traite de la Résistance norvégienne tandis que *Rue de la Sardine* (1944) renoue avec la verve anarchisante de *Tortilla Flat*. En 1952, *À l'est d'Eden* revient dans la vallée de Salinas qui n'est plus un paradis, mais le jardin d'après la chute. Histoire à peine voilée de Caïn et Abel, celle-ci fait état d'un humanisme difficile, déchiré entre l'attrance du bien et la tentation du mal. La même année, l'écrivain rédige l'excellent scénario du film d'Elia Kazan, *Viva Zapata !*, lequel adaptera *À l'est d'Eden* en 1955. Puis, son œuvre décline et l'homme connaît un désenchantement dont témoigne son dernier roman, *L'Hiver de notre mécontentement* (1961). Déçu de ses aspirations d'utopie socialiste, il se rallie sur le tard au conformisme de l'Amérique conservatrice en prônant notamment la guerre au Vietnam. Prix Nobel (contesté) en 1962, Steinbeck peut se prévaloir d'une œuvre parfois brouillonne, mais foisonnante, énergique, souvent dotée d'une franche spontanéité de l'imagination, généreuse pour ses personnages. Mais surtout, elle est une constante et courageuse dénonciation de la misère au nom d'une foi en sa capacité à se renouveler et à s'amender.

Le Dust Bowl (« bol de poussière »)

La récolte de blé de 1926 aux États-Unis est historique. Aussitôt, d'immenses terres d'Oklahoma et du Texas sont mises en service sans souci des dégâts engendrés par la destruction anthropique du tapis végétal. Les fermiers s'installent dans la région par milliers, et la récolte de 1930 est jugée d'un bon niveau malgré la sécheresse. 1931 est exceptionnelle, mais les cours chutent drastiquement en raison de la surproduction (près de 60% de moins), entraînant la faillite de nombreux paysans. Commence alors une période de production déficitaire (1933-1936) consécutive à une longue sécheresse marquée par une érosion éolienne spectaculaire (le *Dust Bowl*), laquelle sera heureusement suivie d'un programme de protection des ressources naturelles – le *Soil Conservation and Domestic Allotment Act* de 1936 – déclenché par l'administration du président Roosevelt.

Dès 1932, sous l'influence de forts coups de vent, une succession de 14 nuages de poussière pouvant durer plusieurs jours s'abat sur le Nord du Texas, l'Oklahoma et l'Arkansas. 38 autres suivent en 1933. Cette érosion éolienne consécutive au *dry-farming* (labourage des jachères) emporte jusqu'à New York des centaines de millions de tonnes de sols pulvérulents. Les terres sont desséchées, les récoltes ravagées comme le montre bien le début des *Raisins de la colère*. La disette s'installe. Les fermiers sont exsangues, et les banques profitent de leur dénuement pour les expulser et accélérer la mécanisation à grande échelle.

Ces tempêtes de poussière, qui culminent lors du dimanche noir du 14 avril 1934, constituent une catastrophe écologique et économique majeure qui est à l'origine de l'exode massif des *Okies* vers la Californie. Leurs passages sur les Grandes Plaines appauvrissent non seulement les sols mais recouvrent tout (récolte, matériel, habitations...) d'une épaisse couche de poussière qui asphyxie les cultures. Cette période sèche et tempétueuse, qui s'étale durant la décennie des années de la Grande Dépression, est, par ailleurs, entrecoupée par de violentes tornades, pluies et inondations achevant de ruiner la terre. Ces conditions climatiques, conjuguées à la surexploitation des sols (cultures et élevage intensifs), ont mis à mal les formations végétales de la Prairie américaine : l'érosion éolienne a formé un « désert » – le *Dust Bowl* – impropre à la culture.

Presse

La solution est au-delà du film

« Émouvoir avec ce qui est émouvant "en soi" n'a jamais été de l'art dont le comble est peut-être de rendre émouvant ce qui ne l'est point. Mais entre ces extrêmes, la marge est grande... »

Les Raisins de la colère est donc une interprétation, et qui signifie au-delà de ce qu'elle montre. On ne lui reprochera pas de s'effacer derrière des faits, de se soumettre au réel, toutes choses qui sont d'évidentes qualités, mais de ne pas exhausser suffisamment le sens de cette qualité tragique, d'avoir été quelque peu infidèle à la signification pour s'en être remis uniformément à la signification. [...] Le film, qui suit l'œuvre [de Steinbeck] dans son esprit et presque à la lettre, n'est jamais une simple illustration. [...] John Ford a subi l'influence de l'écrivain et de son œuvre : il a transformé un thème symbolique en message social. La fatalité qui écrase les petits fermiers exploités par le capitalisme peut être discernée, raisonnée, contrecarrée. Elle n'est plus aveugle et sourde, inhumaine ou hors de toute volonté, fatale au sens antique du mot, comme elle l'était jusqu'ici. L'espoir, comme toujours, surgit au fond du désespoir dans ce "voyage au bout de la misère", mais il s'organise. L'acte de révolte est plus accusé, plus manifeste. Les personnages partent en guerre contre le sort qui les accable et qui leur a été fait par d'autres hommes. Il n'y a pas d'orientation dogmatique, pas de leçon de choses politique, pas d' "engagez-vous, rengagez-vous dans le parti", mais le sens social n'en est que plus fort. La solution est au-delà du film. »

Jean Mitry, *John Ford*, tome 2, « Classiques du cinéma », Éd. Universitaires, 1954.

Le spectateur est au milieu

« Poings fermés, mâchoires serrées, parole rare, œil étincelant, tels s'avancent les Joad dans ce monde qui ne veut pas d'eux, tel est Henry Fonda, un roc, toutefois taillé, un silex, toutefois poli, puisque la colère ici est une question de style et sa mise en forme celle d'une colère rentrée, jugulée, fermement maintenue au bord du fracas, quand bien même à l'œil d'un spectateur inattentif elle pourrait paraître proche de la résignation. L'implosion est préférée à l'explosion. À travers cette sorte de descente aux Enfers de la lutte ordinaire des classes que devient la marche vers l'Ouest de la famille Joad, une tension indéfiniment sera accumulée pour ne donner lieu à aucune catharsis. Car importe moins la colère de tel ou tel personnage que celle qui doit lever en chaque spectateur. Déchaînée d'un côté et contrôlée de l'autre, la violence – politique – joue deux fois pour le spectateur que je suis. »

Le spectateur est au milieu. Il reçoit la menace qui pèse sur les déroutés pour souvent les accabler, et la rage réfrénée de ceux qui subissent offenses et coups l'atteint elle aussi, comme pèse la menace qu'à leur tour ils ne passent à l'acte et ne se perdent, ainsi, irrémédiablement... »

Jean-Louis Comolli, « *Les raisons de la colère* », in *Trafic*, n° 56, hiver 2005.



Un point de vue adulte

« Tout est présent à l'écran, à l'exception du trop rude dialogue de Steinbeck, et de passages du même ordre que le bon goût préfère généralement laisser de côté. Les personnages sont là, et sous la direction de Ford, une troupe d'acteurs en fait des êtres vivants dont les insatisfactions vous prennent au cœur et à la gorge. L'humour est également présent, mais le film dans son ensemble frappe comme une expérience dramatique poignante. »

Rien n'est plus difficile que de créer une tension dramatique dans les scènes d'extérieur. Ford y réussit de bout en bout, par une technique visuelle et sonore parfaitement rôdée mais aussi quelques trouvailles originales. En quelques minutes, par une série de flash-back, il esquisse le triste tableau de la tragédie du dust bowl, quand un rescapé à moitié fou adossé à l'angle d'une pièce vide raconte la destruction d'une ferme familiale de l'Oklahoma [...] Plus que tout pourtant, Ford perce les pensées secrètes de ses personnages, la détermination absolue de Ma Joad de maintenir l'unité de la famille, les peurs qui saisissent chacun et la révolte qui bouillonne intérieurement chez Tom et de Casy [...] »

Les Raisins de la colère est à des lieues du film de divertissement conventionnel. Il s'attaque à une phase du problème social de l'Amérique de façon convaincante. Et cela en adoptant un point de vue adulte, ce qui devrait conduire d'autres producteurs à explorer le fructueux terrain que constitue la vie contemporaine que le cinéma néglige et ignore si souvent. »

John C. Flinn Sr., *Variety*, 30 janvier 1940.

Générique

Titre original *The Grapes Of Wrath*
Production Darryl F. Zanuck pour la 20th Century Fox
Prod. associé Nunnally Johnson
Dir. Prod. Ralph Dietrich
Réalisateur John Ford
Réal. seconde équipe Otto Brower
Ass.-réalisateur Ed O'Fearna et Wingate Smith
Scénario Nunnally Johnson d'après le roman de John Steinbeck
Les raisins de la colère.
Photo Gregg Toland
Cameramen Bert Shipman, Eddie gacin, Paul Garnett
Son George Leverett et Roger Heman
Dir. artistique Richard Day, Mark-Lee Kirk
Décor Thomas Little
Costumes Gwen Wakeling
Maquillage Gus Norin
Montage Robert L. Simpson
Musique Alfred Newman
Thèmes musicaux *Goin' Down the Road Feeling Bad* et *Red River Valley* à l'accordéon par Danny Borzage

Interprétation

Tom Joad Henry Fonda
Ma Joad Jane Darwell
Jim Casy (ou Casey) John Carradine
Pa Joad Russel Simpson
Granpa Joad Charley Grapewin
Rosasharn Dorris Bowdon
Al O. Z. Witthead
Muley Graves John Qualen
Connie Rivers Eddie Quillan
Granma Joad Zeffie Tilbury
Noah Frank Sully
Oncle John Frank Darien
Winfield Joad Darryl Hickman
Ruth Joad Shirley Mills
Le gardien Grant Mitchell
Le policier Ward Bond
Wilkie Charles D. Brown

Film Noir et blanc
Format 35mm (1/1.33)
Durée 2h09
Durée DVD 2h03'47
Pays États-Unis
Visa n° 5868
Distributeur Les Grands Films Classiques
Sortie France 31 décembre 1947
Sortie États-Unis 24 janvier 1940

Palmarès

Oscar de la meilleure mise en scène et du meilleur second rôle pour Jane Darnell en 1940. Nommé meilleur film de l'année par la New York Film Critics Association.

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, critique cinématographique, professeur au lycée Jacques Monod à Clamart.



Avec la participation
de votre Conseil général

