

The Grapes of Wrath, drame, 1940 (France : 1947), 2h08, Twentieth Century-Fox Film Corporation, noir et blanc

D'après le roman de John Steinbeck

Réalisateur : John Ford

Producteurs : Darryl F. Zanuck et Nunnally Johnson

Musique : Alfred Newman

Acteurs

Henry Fonda ... Tom Joad

Jane Darwell ... Ma Joad

John Carradine ... Casy

Charley Grapewin ... Grand-pa Joad

Dorris Bowdon ... Rosasharn

Russell Simpson ... Pa Joad

O.Z. Whitehead ... Al Joad

John Qualen ... Muley Graves

Eddie Quillan ... Connie Rivers

Zeffie Tilbury ... Grand-ma Joad

Frank Sully ... Noah Joad

Frank Darien ... Oncle John Joad

Darryl Hickman ... Winfield Joad

Shirley Mills ... Ruthie Joad

Récompenses

Oscar en 1941 du meilleur second rôle féminin pour Jane Darwell

Oscar en 1941 du meilleur réalisateur pour John Ford

Nomination de meilleur acteur, du meilleur montage, du meilleur film, du meilleur son, du meilleur scénario

Prix du meilleur film décerné par le National Board of Review en 1940

Prix du meilleur film décerné par le New York Film Critics Circle en 1940

Prix du meilleur réalisateur pour John Ford décerné par le New York Film Critics Circle en 1940

Anecdotes de production

La production avait voulu pendant un temps, par précaution, appeler le film « Highway 66 ».

Darryl F. Zanuck a payé 100 000 \$ les droits du roman de John Steinbeck. Steinbeck a permis que les droits soient vendus mais avec une clause spéciale au contrat pour que le projet soit traité de façon responsable. John Steinbeck a apprécié le film et notamment Henry Fonda.

Avant le tournage, le producteur Darryl F. Zanuck a envoyé des investigateurs aux camps de migrants pour voir si John Steinbeck avait exagéré au sujet de la misère noire et du traitement injuste s'exerçant en ces lieux. Il a été horrifié de découvrir que Steinbeck était encore en dessous de la vérité.

Darryl F. Zanuck a su que Henry Fonda était très intéressé par le rôle de Tom Joad. En vérité, le producteur se sert de ce rôle en or pour appâter l'acteur et lui faire signer un contrat qu'il refusait jusqu'alors.

Tournage

Pour que le film soit conforme au Code de Production, un certain nombre de censures ont été opérées, « pour ne pas caractériser Muley comme un aliéné », reformulant « un certain nombre de lignes qui font référence à la grossesse de Rosasharn » et éliminant « la mention spécifique de Comté de Tulare », édulcorant la fin du roman.

John Steinbeck en voulut à Nunnally Johnson de ne pas avoir mis en lumière le mutualisme du roman. Il a cependant accepté de cautionner le film.

Beulah Bondi passa une audition pour le rôle de Ma Joad. Bondi, croyant qu'elle était prise, a acheté une Jalopy et s'est rendue à Bakersfield pour vivre parmi les travailleurs migrants afin d'étudier pour le rôle.

Le film fut tourné en sept semaines. John Ford a interdit maquillage et parfum sur le tournage, ceci n'étant pas en accord avec la tonalité du film.

Pendant qu'il filme la voiture des Joad sur la route de la Californie, John Ford était à la recherche d'une certaine authenticité ; ainsi il a arrêté et payé des conducteurs cinq dollars pour escorter la Jalopy des Joad devant les caméras.

Personnages / acteurs

Noah Joad disparaît simplement après la scène de la natation de famille dans le fleuve du Colorado. Dans le livre, Noah dit à Tom qu'il a décidé de rester de l'autre côté du fleuve. Dans le film, sa disparition n'est jamais expliquée.

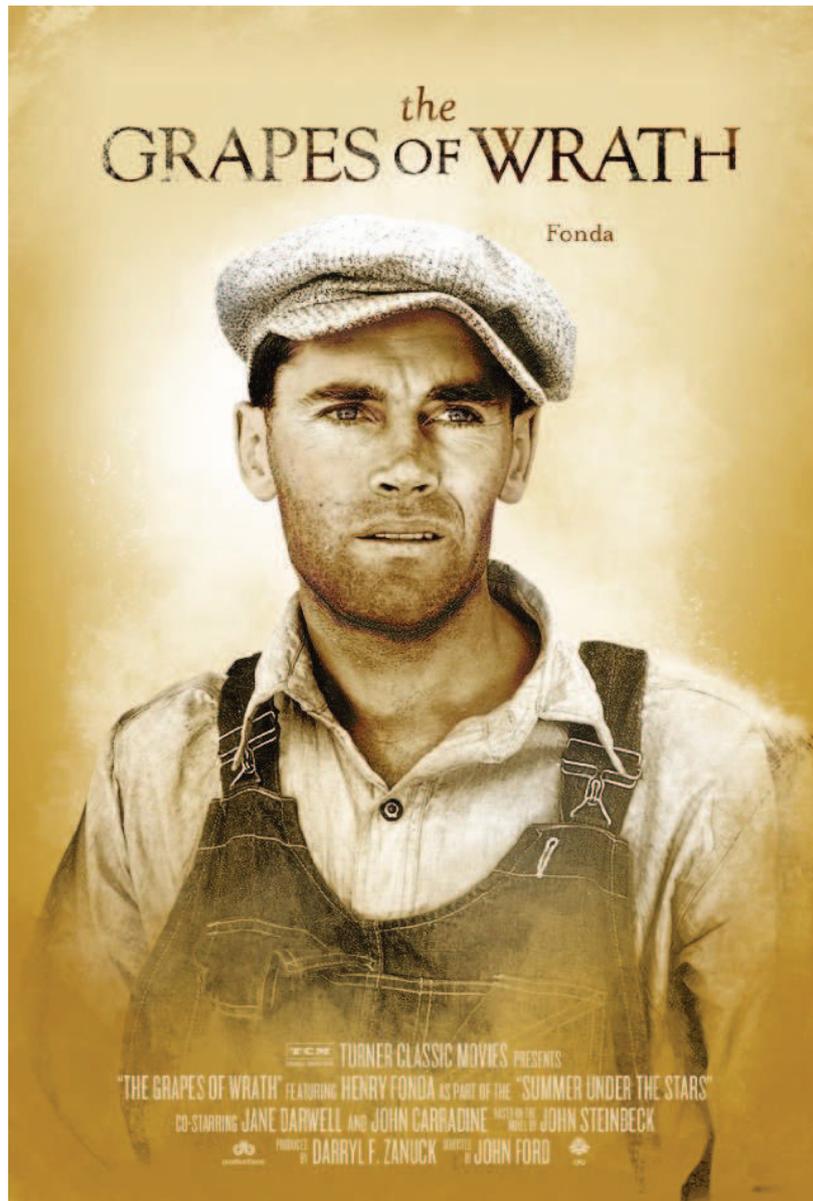
Le metteur en scène s'est attaché à bien faire transparaître les émotions complexes du personnage de Tom et notamment sa relation incestueuse avec Rose de Saron.

Accueil

Les banques et les grandes sociétés cultivatrices (pour la plupart des fermes de Californie) étaient contre le roman original (celui-ci a été interdit dans certains états, dans plusieurs comtés en Californie, et à la bibliothèque municipale de la ville natale de John Steinbeck) et bien entendu contre les films. Les fermiers de Californie ont, quant à eux, appelé au boycott de tous les films de la 20th Century-Fox et Steinbeck lui-même a reçu des menaces de mort.

John Steinbeck et John Ford furent du coup surveillés pendant l'ère McCarthy ; ils étaient considérés comme communistes. Le film a connu une brève exploitation en URSS. Le pouvoir communiste en place autorise en effet sa projection, trouvant dans cette histoire qui se déroule durant la crise de 1929, l'occasion de fustiger le capitalisme. La réaction du public russe ne fut toutefois pas celle escomptée, puisqu'il s'émerveilla que, même au plus profond de la misère, les personnages possèdent encore une voiture. La censure le retira donc aussitôt des écrans.





Article de Christophe Chemin (2008)

[...] la caméra est éloignée de Tom lorsqu'il ouvre le film en arrivant à une station service. Il est pris en stop mais ne peut monter dans le camion. Il s'installe sur la marche de la cabine. La norme et la marge du monde. Tom est l'humaine métaphore de la dichotomie structurelle et ontologique du film. La fin du film ouvrira sur une conversion radicale de sa personnalité. Le camion, carcasse métallique, roule sur une carcasse de monde.

Nowhere...

John Ford, esthétiquement, exprime la perte et la faillite morale avec un noir et blanc sale. Les séquences de nuit plongent littéralement le film dans une atmosphère sinistre et ténébreuse. Ford joue avec la puissance graphique de l'espace vidé pour garnir son film de recherches expérimentales basées sur une abstraction, sur une dissolution visuelle et narrative, par le prisme de la profondeur de champs et d'éclairages quasi-expressionnistes. Le film s'appuie sur un vide créateur étourdissant, et sur la découpe intrinsèque du plan. L'homme et son environnement apparaissent comme deux entités à la fois contraires et complémentaires : l'homme y puise sa force et sa tristesse, il y puise son espoir et son abandon, y laisse son passé et son histoire, sans aucune ouverture

de renouveau. L'abandon de la région et l'entêtement des fermiers à vouloir garder leur terre, couplent leurs gestes avec l'ultime souffle, le dernier sursaut de l'énergie du désespoir.

[...] L'œuvre entière est un road-movie, ainsi qu'une mise en tension permanente de l'humain face à l'horizon, éternel mirage, et métaphore du futur. La route symbolise le Destin et le programme écrasant de leur migration obligée. Le prédéterminisme qui pourrait en découler, crucifie la notion de liberté, si chère dans la Constitution, le fondement politique et matriciel américain.

Si instable, l'idée de la progression sublime une réminiscence de la conquête du territoire, de l'Ouest. A ceci près que celle-ci est forcée et non déterminée. Le film est alors un palimpseste qui réactive et réactualise l'Histoire par un repli sur soi et une mise en branle en miroir de la conquête des États Unis : ce qui apparaissait inédit, euphorisant et dévastateur (avec le massacre des Indiens) pour les colons, lors du premier Exode, est devenu déréliction et appauvrissement de l'humanité. L'homme est à nouveau son meilleur ennemi. De plus, ce bégaïement est rendu tangible dans la mise en scène grâce à la courte répétition de petits mouvements de caméra lors de la démolition de la maison des Muley. Au-delà de l'appropriation d'une figure du montage russe imprégné des travaux des formalistes, l'épreuve du *bis repetita* déploie ses ailes pour agir comme un piston sur la narration et le versant politico-sociologique du film. L'implosion de l'action pulvérise le ressenti. Son spasme la réédite cycliquement. L'événement est encaissé deux fois. [...]

... and everywhere

[...] L'arrivée du camion des Joad dans le bidonville est un célèbre passage : le point de vue adopté par Ford est celui du véhicule afin de désacraliser l'action de toute empathie, et d'établir un glaçant constat. La population ressemble à une marée de misère humaine, ballotée entre une blessure qui saigne abondamment, et un avenir enchaîné par les grandes compagnies de culture industrielle. L'Amérique est hantée par les fantômes du passé qui ruminent leur tristesse et leur honte de voir leurs terres délabrées, laissées pour mortes. Le moindre coup de vent rappelle combien le vide fut, jadis, perçu comme un modèle de liberté et d'utopie. La latéralité du film, due à la migration de ces populations, génère une énergie qui semble ne jamais s'épuiser, bien qu'en proie, toujours, à la frustrante intervention des autorités. La privation de liberté et l'antagonique affrontement sont parfaitement agencés par Ford lors d'un flashback. Là encore, la maison des Muley permet de comprendre l'objectif stylistique et narratif de John Ford : la maison est ravagée par un énorme tracteur Caterpillar tel un vulgaire amas de bois, à peine assez solide pour supporter la charge du monstre de métal. La question de l'habitat du plan devient une problématique tenace du film, puisque *Les raisins de la colère* est l'expérience d'une fuite concédée par la faiblesse et le dénuement.

La signature filmique contamine la mise en scène de John Ford, pour y prélever une cohérente économie de dispositif, ancrée dans une sécheresse cinématographique. Les contrastes de teintes, le rythme monocorde des travellings ou les plans longs, les nuances de gris, le partage éphémère et arbitraire des zones d'ombres dans le cadre, nimbent le film d'un halo noirâtre qui coagule la perte de cette terre, en la menant vers son abstraction quasi-totale. Dès lors, comment exister sans un repère originel ? La cohérence du noir et blanc insuffle un étouffement sibyllin, ponctué de laideurs graphiques et plastiques puissantes. Les éclairages de John Ford dissèquent des personnages au visage clivé : une partie dans l'obscurité, une partie dans la frêle lumière. Les personnages sont amputés de la moitié de leur être [...]. Le rapport fusionnel avec leur sol est mort. Ils ne sont spéciaux que s'ils vivent ou meurent sur leur terre, que si leur sang irrigue leur sol. L'idée que la terre était matrice de tout, de la naissance, de l'élevage, de la concorde entre les fermiers a disparu. Il est assez symptomatique que les fermiers soient de plain-pied ancrés dans la réalité terrienne du film, et que les personnes les expulsant soient en voiture, à proférer des menaces et des licenciements, de leur véhicule. Ils ne se mélangent pas, car la greffe ne prendrait pas. Ils participent à briser l'Unité qui unit les familles et la structure clanique des habitants des plaines américaines. [...]