



TOGETHER FOR
THE FIRST TIME!

C L A R K C L A U D E T T E
GABLE *and* **COLBERT**

"It Happened One Night"

with WALTER CONNOLLY • ROSCOE KARNS

From the Cosmopolitan Magazine story by SAMUEL HOPKINS ADAMS • Screen play by ROBERT RISKIN



a **FRANK CAPRA** PRODUCTION

A
COLUMBIA
PICTURE

New York - Miami (It Happened one night)

Frank Capra, 1934

Générique technique

Réalisation : Frank Capra
Assistant réalisateur : C.C. Coleman
Scénario : Robert Riskin, d'après la nouvelle
Night Bus de Samuel Hopkins Adams
publiée dans Cosmopolitain.
Production : Frank Capra, Harry Cohn
Sociétés de production: Columbia Pictures
Musique : Louis Silvers
Directeur artistique : Stephen Goosson
Costume : Robert Kalloch
Son : Edward L. Bernds
Photographie : Joseph Walker
Montage : Gene Havlick

Budget : 325 000 dollars

Générique artistique

Peter Warne : Clark Gable
Ellie Andrews : Claudette Colbert
Alexander Andrews : Walter Connolly
Oscar Shapeley : Roscoe Karns
King Westley : Jameson Thomas
Autres acteurs : Ward Bond et Eddy Chandler,
Alan Hale, Arthur Hoyt, Blanche Frederici,
Charles C. Wilson, Wallis Clark, Harry C.
Bradley, Harry Holman, Maidel Turner, Irving
Bacon, Sherry Hall, Charles D. Brown, Hal
Price, Harry Todd, Frank Yaconelli, Henry
Wadsworth, Claire McDowell, Ky Robinson,
Frank Holliday, James Burke, Joseph Cre-
han, Milton Kibbee, Mickey Daniels, Olivier
Eckhardt, George Breakston, Bess Flow-
ers, Rev. Neal Dodd, Edmund Burns, Ethel
Sykes, Tom Ricketts, Eddie Kane, Eva Den-
nison, Fred Walton.

Pays de production : USA

Sortie le 23 février 1934 (USA)

Noir et Blanc / Mono / 35 mm

Durée : 105 minutes

Genre : comédie romantique, travelogue



Prélude au Road Movie : Histoire et mythologie américaine

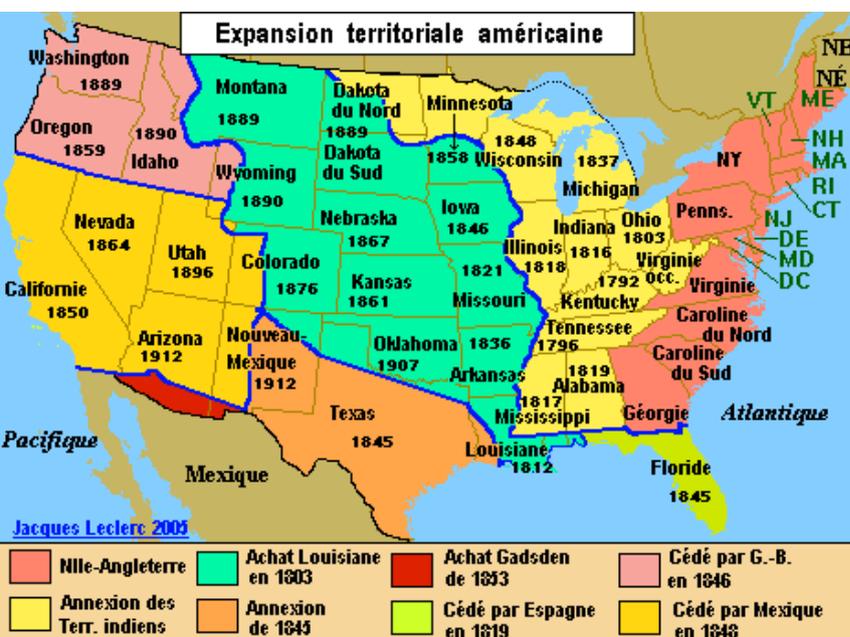
La plupart des Road Movies sont américains. Ils sont produits aux États-Unis, se déroulent aux États-Unis et ils reflètent l'histoire des États-Unis ainsi que son célèbre « American way of life ». Il est pourtant erroné de dire qu'il n'existe que des Road movies américains. Il y a également des Road movies Allemands (*Knocking on heaven's Door*) ou Mexicains (*Guantanamera*), cependant les racines du Road movies s'ancrent aux États-Unis et la plupart des gens l'associent automatiquement à ce pays. Pour comprendre pourquoi, il convient de regarder d'un peu plus près l'histoire des États-Unis.

La société américaine est basée sur la liberté de religion. En effet, les colons américains venus au nouveau monde étaient, pour la majorité, opprimés ou traduits en justice dans leur pays d'origine. Ils ont quitté leur maison pour l'autre bout du monde sans savoir ce qui les attendaient. Cependant, le rêve d'une vie meilleure, le désir de liberté et de justice étaient plus forts que la peur de l'inconnu. Aux États-Unis, ils ont donc fondé une société nouvelle basée sur leurs espérances.

Mais même arrivés en Amérique, il demeurait encore des gens qui ne s'intégraient pas. Encore, ils ont cherché une échappatoire, ils voulaient partir. Puisque retourner en Europe n'était pas une option, l'ouest et le sud furent leur destination. Ils pensaient que, dans une autre partie du pays, ils pourraient vivre de la manière qu'ils souhaitaient.

Aussi, le facteur économique a joué un rôle dans la migration vers l'ouest. Contrairement à l'Europe où les terres étaient chères et impossible à posséder pour de pauvres fermiers, en Amérique les terres étaient abondantes et presque gratuites. Les colons brûlaient les forêts et plantaient leurs graines dans les cendres. Quand le sol était fatigué, ils déménageaient. Ils usèrent et abusèrent de la terre jusqu'à, parfois, la détruire. Cependant, puisque le continent était immense, ils trouvaient toujours un nouveau coin pour s'installer. Sur cet immense continent, les gens ne se sentaient pas limités par les frontières ou la bureaucratie. La seule limite en Amérique était alors l'absence de route, ce qui rendait le départ à l'ouest difficile pour les colons. Beaucoup de voyageurs sont morts sur la route ou ont fait demi-tour. Beaucoup n'étaient pas préparés pour un aussi long voyage et ils devaient se rendre à l'évidence qu'ils n'arriveraient jamais jusqu'en Californie.

Les américains voulaient vivre l'expérience, l'aventure du voyage. Ils voulaient explorer le pays, voir le désert et les montagnes rocheuses de l'ouest. Plutôt que de prendre le risque et le danger de vraiment traverser le pays, les Moving Panoramas leur offraient cette possibilité sans quitter la maison. Les Moving Panoramas peuvent être considéré comme la mère du Road movie. C'était un événement culturel très populaire dans les années 1850. Un showman déroulait un panorama, puis racontait un conte, une histoire, une aventure. L'audience, bien



Among the Sierra Nevada, détail
Albert Bierstadt, 1868

confortablement installée sur des sièges écoutait ces aventures durant une heure, puis, repartait vivre une vie sans danger. Pour certaines personnes, ces shows représentaient une motivation pour partir sur la route.

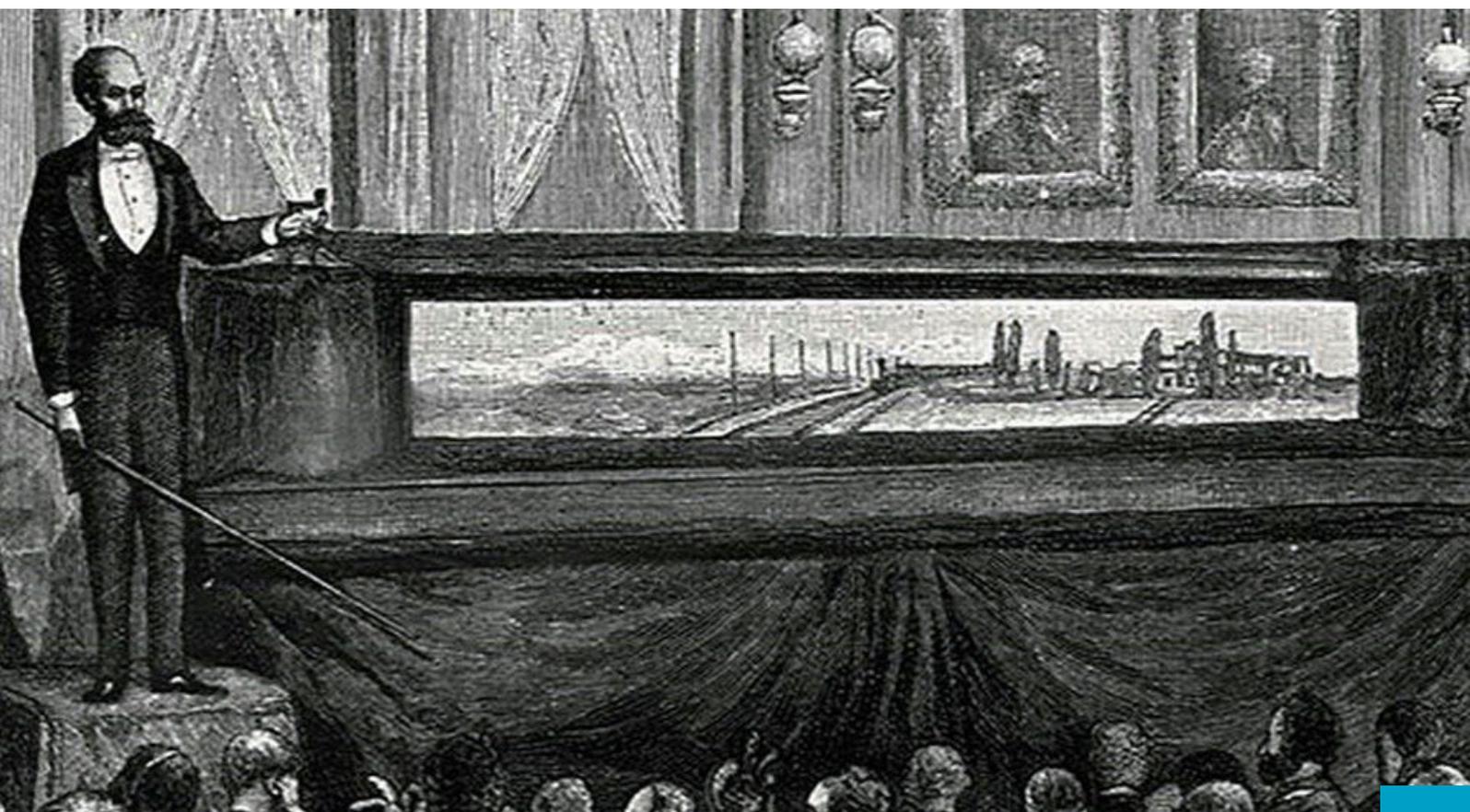
Le voyage, le fait de devoir trouver un chemin vers un lieu utopique était un thème très populaire de la littérature du XIXe. Les protagonistes, après avoir affrontés de nombreux dangers (des natifs hostiles aux animaux sauvages) trouvaient enfin la liberté et la richesse.

Avant 1848, La Californie était aux mains des Mexicains. L'ouest n'était donc pas encore perçu comme un remède à tous les maux. Avant que l'or ne soit découvert, les fermes, le bétail, les chemins de fer et la terre étaient considérés comme le facteur principal de richesse et de liberté. Salt Lake City était alors la ville la plus à l'ouest dans laquelle il était possible de se rendre et, d'ailleurs, les mormons s'y étaient installés pour être suffisamment loin de l'influence d'autres religions. Le climat difficile, les maladies, l'absence de communication et la peur des natifs limitaient les chances de faire fortune à l'ouest. Néanmoins l'ouest a toujours représenté cet espoir d'échappatoire.

Les immigrants Européens venus aux États-Unis se sont majoritairement installés sur la côte Est. Le chômage augmentait aussi vite

que les prix de l'immobilier. Les gens se sont alors retrouvés forcés de bouger en masse. Pour augmenter leurs chances d'arriver à destination, ils voyagèrent en groupe composé de plusieurs familles. Leurs affaires étaient empilées sur des charrettes et des chevaux. Ils se protégeaient mutuellement et en cas de mort des parents, les autres familles prenaient soin de leurs enfants. Cette façon de voyager devint connue sous le nom de « Wagon Train » et devint un élément très éclairant pour l'histoire des États-Unis. Il s'agissait là d'une confirmation publique que la société américaine n'était pas capable de subvenir aux moyens de ses habitants. La route de l'ouest représentait cet espoir de se libérer de la pauvreté. Pour la majorité, ce fut surtout la désillusion. Beaucoup, après avoir vu les montagnes rocheuses et les terrains hostiles du désert, finissaient par abandonner le voyage.

Lorsque les Mexicains ont vendu la Californie aux États-Unis, en 1848, la perception de l'ouest a changé. L'or fut découvert. Cela généra le fantasme mondialement connu de la ruée vers l'ouest, lequel est devenu mythique et automatiquement lié au succès et à la fortune. Les gens ne bougeaient plus seulement par contrainte, mais aussi parce qu'ils voyaient là une opportunité de devenir riche « facilement », en partant de rien. Une fois l'or découvert, tous les rêves des américains pouvaient devenir réalité. La



*Moving panorama,
gravure, auteur inconnu*

route, menant à ce paradis, devint un signe de liberté. La littérature et les films du XXe allaient beaucoup parler de ce phénomène et célébrer cet art de vivre. À ce sujet, nous pouvons citer le film de Charlie Chaplin, *La Ruée vers l'Or* (*The Gold Rush*, 1925). Ce film n'est pas nécessairement un road movie mais il est directement associé à la route. On retrouve déjà quelques traits du Road movie et il peut être perçu comme un précurseur.

La fin de la frontière, deuil et cinéma

En 1890, le 11ème recensement des États-Unis est achevé. Le surintendant annonça qu'il n'y avait plus de front pionnier discernable et donc plus de « frontière » aux États-Unis. Selon l'historien Samuel Eliot Morison, il y a tout de même encore des milliers de kilomètres carrés de terres non occupés qui demandent à être peuplés ou exploités. Dans sa *Thèse de la Frontière* (1893), un autre historien, Frederick Jackson Turner, conclut que la Frontière a pratiquement disparu. Cependant la découverte d'or dans le Klondike et la ruée qui s'ensuit, en 1896, ouvre une nouvelle frontière en Alaska. Celle-ci devient la dernière frontière « The last frontier ».

À la fin du siècle, la densité de population dans l'ouest a atteint une moyenne d'un peu moins de 0,8 habitants par kilomètres carrés, ce qui est suffisant pour considérer que l'ensemble du territoire est colonisé. Les villes ont commencé à se développer autour des centres industriels, des nœuds ferroviaires et des zones agricoles. En 1890, San Francisco est la plus peuplée des villes de l'ouest avec 300 000 habitants. C'est la fin de l'ouest et de ses mythes, désormais bloqués par l'océan pacifique. S'il n'y a plus d'espace à conquérir à l'ouest, la nais-

sance du cinéma en 1895 apporte un nouvel horizon : la conquête de l'écran.

États-Unis et immigration

Ce n'est un secret pour personne, les États-Unis d'Amérique furent bâtis par des migrants en quête de liberté, de fortune et par des esclaves déracinés. Si après la guerre de Sécession, l'esclavage est aboli par Abraham Lincoln « *Ni esclavage, ni aucune forme de servitude involontaire ne pourront exister aux États-Unis, ni en aucun lieu soumis à leur juridiction* », les migrants, eux, continuent à affluer avec le même rêve en tête : la promesse d'une vie libre, faite de fortune.

Les États-Unis ont besoin d'une population nouvelle et nombreuse afin de peupler les territoires récemment entrés dans l'Union et de développer le pays. Aussi, l'immigration aux États-Unis est-elle libre, encouragée même. Au début du XXe siècle, le président Théodore Roosevelt souhaite que divers programmes de développement industriel, urbain et agricole soient proposés aux immigrants italiens afin que ceux-ci se dispersent sur l'ensemble du territoire national, ce qui devait faciliter leur intégration et aider au développement national. Les employeurs et industriels américains encouragent la venue d'ouvriers bon marché. Ainsi les Italiens du Mezzogiorno s'installent où les opportunités d'emplois sont les plus nombreuses. Ils se concentrent dans les villes industrielles des régions de l'Est du pays, mais également dans les États du sud ou de l'ouest, où ils construisent de nouvelles villes et des voies ferrées. Entre 1860 et 1920, quelque 4,5 millions d'Italiens émigrent aux États-Unis. Parmi ces immigrants italiens se trouve Francesco Rosario Capra, le futur réalisateur de *New York-Miami*



Frank Capra (1897-1991)

Du Ghetto à Hollywood

Francesco Rosario Capra, Alias Frank R. Capra, est né à Bisacquino (un petit village de Sicile) le 18 mai 1897. Fils de Salvatore et de Serrida Capra, il est issu d'une famille de quatorze enfants dont sept sont morts dans les bras de sa mère. Comme la plupart des Siciliens et des italiens du Sud de la péninsule, la famille appartenait à un milieu paysan déshérité. En 1903, son père reçoit une lettre envoyée de Los Angeles. L'auteur de cette lettre est un inconnu du nom de Morris Orsatti qui lui donne des nouvelles de son fils aîné, Ben, disparu il y a quelques années. Puisque personne ne sait lire dans la famille de Capra, c'est le curé du village qui leur lit la lettre. Capra en garde un profond souvenir puisque c'est selon lui le moment où il se rendit compte de l'ignorance et de la pauvreté dans laquelle baignait sa famille. Le jeune garçon se mit alors en tête d'apprendre et d'accroître ses connaissances pour modifier son destin.

En 1903, Frank Capra célèbre son sixième anniversaire à bord du *Germania*, alors en route pour l'Amérique, en compagnie de ses parents et de ses frères et sœurs (Joséphine 14 ans, Ann 3 ans et Tony 12 ans). Capra décrit le voyage dans son autobiographie : « *Treize jours de souffrances et de puanteur en quatrième classe ; deux jours supplémentaires de panique et de confusion à Ellis Island ; puis encore huit jours de tourments, dans un compartiment bondé, à essayer de dormir sur les genoux les uns des autres et à ne manger que du pain et des fruits que papa achetait dans les gares. Et finalement, après vingt-trois jours sans avoir pris un bain et sans s'être changée, notre famille d'immigrants faméliques et sales embrassa Ben qui nous attendait à la gare de Los Angeles. Papa et maman baisèrent le sol et pleurèrent de joie. Je pleurai, moi aussi. Mais pas de joie. Je pleurai parce que nous étions pauvres et ignorants et exténués et sales.* ».

La famille Capra s'installe à Los Angeles. Tout le monde doit mettre la main à la pâte et travailler afin de faire vivre la famille. Frank Capra ne lâche cependant pas les études. Il continue d'aller à l'école tout en multipliant les petits boulots afin de payer ses études et d'aider sa famille. En 1915, ses efforts sont récompensés. Il entre

à Caltech et finance ses études comme serveur au dortoir du campus et comme vérificateur de chaudière à la centrale électrique de Pasadena. Il réussit à décrocher une bourse d'étude de première année qui lui permet de mieux survivre.

En 1917, alors que la famille Capra s'est installée dans une ferme de sept hectares de citronniers durement acquise, le père meurt écrasé par une pompe hydraulique. La ferme familiale est confisquée et la famille Capra part s'installer à *Little Sicily*, le ghetto italien de Los Angeles.

En 1918, Frank Capra est diplômé comme ingénieur chimiste. Alors qu'on lui propose du travail, il décide de s'engager dans l'armée américaine. Il enseigne la balistique à des officiers d'artillerie au Fort Mason à San Francisco. Démobilisé à la fin de la guerre, il se retrouve sans emploi.

Les temps sont durs pour Frank Capra qui est moqué par les voisins du coin et certains membres de sa famille. Après une sévère maladie (éclatement de l'appendice), Capra décide de quitter sa famille afin de regagner sa dignité. Pendant trois ans, ils vit de petits boulots en parcourant la Californie, le Nevada et l'Arizona.

En 1921, Frank Capra est face à un dilemme. Le chef du syndicat sicilien des bootleggers de Los Angeles lui propose un emploi comme ingénieur chimiste. La proposition est alléchante mais malhonnête car il s'agit ici de fabriquer des alambics ne dégageant pas d'odeur pour faciliter la production d'alcool pendant cette période de prohibition.

Dans la foulée, il tombe sur une annonce fantaisiste des Productions Fireside qui recherchent un metteur en scène pour leur nouveau studio : « *Jour faste pour les originaux Les astrologues disent que la position des douze signes du zodiaque est favorable aux rêveurs et à ceux qui savent prendre des risques. Nous avons donc le plaisir d'annoncer à ceux qui croient aux étoiles (le jeu de mot est voulu) que les productions Fireside font savoir qu'elles sont en train de reconvertir l'ancien gymnase juif en studio de cinéma. Rêveurs, à vos horoscopes... »*

Capra décide de refuser la proposition malhonnête et de donner suite à l'annonce des pro-

ductions Fireside. Il rencontre l'acteur shakespearien Walter Montague, dirigeant l'entreprise. Ce dernier recherche quelqu'un pour mettre en scène un poème de Rudyard Kipling, *Fultah Fisher's Boarding House*. Capra se présente comme venant directement d'Hollywood. Ayant acquis des connaissances durant ses études, le mensonge passe d'abord inaperçu. Dès le début, Capra impose à Montague sa vision des choses : pas de maquillage, pas de perruque, pas de fausse barbe et pas d'acteur. L'expérience est satisfaisante.

Intrigué par le monde du cinéma, Capra continue dans cette voie. Il devient accessoiristes puis monteurs de trois comédie de Bob Eddy. Ce dernier l'embarque à Hollywood où il est promu gagman, métier consistant à imaginer des situations comiques. Il assiste à certains tournages en observateur très critique et rencontre sa première femme, l'actrice Helen Howell.

En 1924, recommandé par Bob Eddy, Capra rejoint Bob McGowan, réalisateur de la série *Les petites canailles* (*Our Gang*, 1922-1944) aux studios Hal Roach. Très vite, l'objectif de Frank Capra se dessine : devenir metteur en scène et, si possible, sous la tutelle d'un maître de la comédie : Mack Sennett. Recommandé une nouvelle fois, Capra rejoint la Keystone comme gagman.

Quelques temps après, Mack Sennett, n'écoutant bien souvent que son intuition, engage Harry Langdon, un comédien de variétés. Les scénaristes, désarmés face à la lenteur et le côté enfantin de l'acteur ne savent qu'en faire. Capra s'impose alors avec l'idée d'un personnage innocent perpétuellement sauvé par la main invisible de Dieu. Les premiers courts métrages sont salués par le public. La célébrité d'Harry Langdon grimpe en flèche et les prix montent. Mack Sennett ne suit pas. Langdon

signe alors un contrat d'un million de dollars à la First National Films et choisit Harry Edwards comme réalisateur. Il accepte, mais tient à emmener Frank Capra avec lui en tant que co-réalisateur. *Plein les bottes* (*Tramp, tramp, tramp*), écrit par Capra et co-dirigé par lui, sort sur les écrans en 1926. C'est un succès.

Harry Edwards, ne supportant plus les caprices d'un Langdon mégalomane, quitte l'équipe et désigne Capra pour lui succéder. À vingt-neuf ans, Capra signe son deuxième film comme réalisateur, *L'Athlète incomplet* (*The Strong man*, 1926), suivi de *Sa dernière culotte* (*Long Pants*, 1927). Les films rencontrent un franc succès. Néanmoins l'attitude de Langdon ne s'améliore pas et très vite, le réalisateur et sa vedette se fâchent. Après avoir insulté Langdon de « *petit con prétentieux, insupportable et vaniteux* », Capra est licencié sur le champ sans pouvoir terminer le montage du film. Dans la presse, Langdon décrit Capra comme un simple gagman et s'octroie le travail de réalisation de ses derniers films (voulant ainsi concurrencer son modèle, Charlie Chaplin). Néanmoins, privé de celui ayant façonné son personnage, Harry Langdon, désormais acteur et réalisateur, ne parvient pas à faire durer son personnage et sa carrière prend fin trois films plus tard.

Ainsi sur liste noire, Capra se retrouve au chômage.

Il obtient de Leland Hayward, le directeur des studios Hearst-Cosmopolitan, la réalisation du film *Pour l'amour de Mike* (*For the love of Mike*, 1927), avec Claudette Colbert, qui, à l'époque, triomphe sur scène. Le film est un échec cuisant et Capra ne touchera d'ailleurs jamais son salaire. En parallèle, sa femme Helen demande le divorce. Frank Capra retourne alors chez Mack Sennett comme gagman pour 75 dollars par semaine.



Les Petites canailles, Hal Roach, 1922-1944



Mack Sennett et Harry Langdon en 1924

L'entrée à la Columbia Pictures

En 1928, Harry Cohn, directeur de la Columbia, un studio assez minable d'Hollywood, engage Capra par hasard. Cherchant un metteur en scène, le producteur demanda à voir Capra car son nom figurait en premier sur la liste alphabétique des réalisateurs sans emploi. Capra accepte la proposition mais exige d'être son propre scénariste et producteur, le tout pour un seul film et mille dollars, sans contrat. Malgré l'aspect bidonville du studio, Frank Capra reconnaît très vite la qualité du personnel de la Columbia. Sort alors *That Certain Thing* (1928) qui est un succès. Il réalise dans la foulée, toujours pour la Columbia, *So this is Love* (1928) et *Bessie à Broadway* (*The Matinee Idol*, 1928). Pensant mettre de l'argent de côté pour éventuellement passer un doctorat à Caltech, Frank Capra change d'avis et accepte le contrat d'un an à 500 dollars par semaine proposé par Harry Cohn. C'était le début d'une longue collaboration qui allait conduire Frank Capra et la Columbia au succès.

Frank Capra tente de maîtriser ce nouveau langage qu'est le cinéma. Dans ses deux films, *Say It with Sables* et *L'Homme le plus laid du monde* (*The Way of the Strong*, 1928), il réduit le rôle de la comédie afin de développer la dimension dramatique.

Il est par la suite réquisitionné par Harry Cohn qui lui confie le sauvetage d'un film d'aventure, *L'épave vivante* (*Submarine*, 1928). Il accepte sous réserve de tout recommencer à zéro et impose à ses comédiens de rester sans maquillage. Il innove également dans les effets spéciaux en utilisant ses connaissances de chimiste. Le film est un grand succès.

C'est alors l'avènement du sonore. Tandis que beaucoup, à Hollywood, sont déstabilisés, Capra s'adapte aisément. Ses films continuent de remporter un franc succès. Dans *L'affaire Donovan* (*The Donovan Affair*, 1929), un policier à suspense, Capra mélange le comique au ressort dramatique avec fortune.

À la conquête de l'oscar

Frank Capra n'a désormais qu'une idée en tête, décroché l'oscar de la meilleure mise en scène, récompense suprême pour lui. Il réalise un nouveau film d'aventure, avec le même tandem que *L'épave vivante* : Jack Holt et Ralph Graves. Sort donc en 1929 *Les Mousquetaires de l'air* (*Flight*). À l'occasion de la sortie du film, il se rend compte que les jugements de la critique, très partagés sur ce film, ne sont pas aussi fiables que ceux des spectateurs en général. Plus tard, Capra décidera d'ailleurs d'enregistrer les réactions des spectateurs durant ses avant premières pour jauger la réussite de ses films et, parfois, modifier le montage.

En 1929, encouragé par Cohn, il spéculé à son tour. C'est alors la grande crise économique de 1929, il se retrouve sans le sou.

Il poursuit sa carrière de réalisateur avec *Femmes de luxes* (*Ladies of Leisure*, 1930). Il fait la rencontre de Jo Swerling, qui sera son scénariste pour six films jusqu'à *Forbidden*, et de la future grande actrice Barbara Stanwyck. Frank Capra affine sa direction d'acteur à ses cotés. Le film est un triomphe public et critique.

Alors qui espère toujours remporter l'oscar de la meilleure mise en scène, Capra est exclu des votes pour les oscars en 1931 du fait qu'il appartient à un petit studio. Le réalisateur



Harry Cohn

s'empresse de dénoncer cela à l'Académie des Arts et des Sciences Cinématographiques. Il est rapidement convié à faire parti de l'organisme et est nommé au conseil de direction, présidé par Cecil B. De Mille.

Frank Capra s'envole ensuite pour la grande maison de production MGM sur la demande du producteur Louis B. Mayer qui souhaite lui faire diriger une comédie avec George Arthur et Karl Dane. En attendant le tournage, il demande à Capra de filmer une scène d'un autre film avec Polly Moran. Capra veut lui faire tourner un gag pour lequel elle doit dévoiler son corset. L'actrice, indignée, refuse. Frank Capra trouve d'autres gags mais se retrouve tout de même congédié le lendemain.

Il retourne à la Columbia où il tourne *Rain or Shine* (1930), une comédie musicale sans musique faute de moyens. C'est un triomphe au box office. Il enchaîne avec *Le Dirigeable* (*Dirigible*, 1931), troisième volet des aventures de Jack Holt et Ralph Graves.

En 1931, sort également *La Femme aux miracles* (*The Miracle Woman*, 1931). C'est son premier grave échec depuis *Pour l'amour de Mike* malgré un casting solide (Barbara Stanwyck et Ralph Graves). Néanmoins cet échec inaugure une collaboration fructueuse puisque Capra rencontre le scénariste Robert Riskin, avec lequel il réalisera treize film (dont *New York-Miami*) jusqu'à *L'Homme de la rue* (1941).

Désormais effrayé par l'idée d'essayer un nouvel échec, Capra se replie sur la comédie et en 1931 sort *La Blonde Platine* (*Platinum Blonde*) avec Jean Harlow. Capra demande à Robert Riskin d'écrire les dialogues de cette comédie. Avec ce film, Frank Capra renoue avec le succès. Ce film est suivi par *Amour défendu* (*Forbidden*, 1932), dernière collaboration de Capra

avec Jo Swerling qui s'est ici inspiré d'une pièce de Fanny Hurst, *Back Street*. A ce sujet, Capra confie dans ses mémoires qu'il aurait : « *mieux fait de rester au lit* ». En parallèle Frank Capra épouse sa seconde et dernière épouse, Lucille Reyburn, rencontrée sur le tournage du film *Les Mousquetaires de l'air*.

Avant 1932, Frank Capra dit n'avoir réalisé que des films de fiction pure, sans fondement dans la réalité. Depuis 1929, la Grande Dépression fait rage aux États-Unis. Au début de cette crise économique, l'industrie Hollywoodienne n'est pas vraiment impactée. En effet, le cinéma reste un moyen de distraction bon marché et les personnes les plus affaiblis trouvent dans les cinémas un peu de chaleur et de réconfort pour seulement 10 cents. Mais après 1932, les américains n'ont plus 10 cents à dépenser dans le loisir. Frank Capra décide alors d'ancrer ses films dans la réalité de la vie pour parler à la population.

En 1932 sort *La Ruée* (*American Madness*), première vraie collaboration entre Frank Capra et Robert Riskin au scénario. *La Ruée* est ainsi l'un des premiers films à parler ouvertement des événements de 1929 et de la crise économique. À ce sujet, dans son autobiographie, Capra déclare : « *Y avait-il moyen pour Hollywood de tirer parti de la Dépression ? Mais bien sûr, en exploitant à fond le côté mélo : la richesse contre les « idéaux », les gros pleins de fric contre les petites gens* ». A sa sortie, le film est un succès. Il crée néanmoins la polémique dans les milieux financiers. Le film se retrouve taxé de « new dealish », d'idéaliste. Le public, lui, s'y précipite.

Dans *La Ruée*, Capra met au point ses premières techniques, visant à perfectionner le rythme de ses films. Trouvant les scènes et les



Walter Huston dans *La Ruée*, 1932



Nils Asther et Barbara Stanwyck dans *La Grande Muraille*, 1933

plans trop lents sur les écrans de cinéma, il accélère le rythme en éliminant les longs déplacements, les entrées et les sorties de champ des acteurs, en bannissant les fondus enchaînés, en faisant se chevaucher les dialogues et en demandant tout simplement aux acteurs de jouer plus vite. Ce qu'on appela plus tard "la touche Capra" se dessine particulièrement dans *La Ruée*. Malheureusement, encore une fois, le film n'est pas retenu pour les oscars.

Capra enchaîne alors sur un nouveau film dramatique, *La Grande Muraille* (*The Bitter Tea of general Yen*, 1933). Le réalisateur espère cette fois remporter le prix tant convoité en portant à l'écran ce drame qu'il qualifie lui-même de « grand art », « d'intellectuel ». Ce film est finalement loin d'obtenir le succès espéré, notamment parce que cette histoire d'amour entre un général chinois (Nils Asther) et une femme blanche (Barbara Stanwyck) lui vaut d'être interdit en Grand-Bretagne et dans les pays du Commonwealth. Frank Capra commence à douter de son avenir.

Comme à son habitude, face à l'adversité, Frank Capra retourne vers la comédie. De nouveau épaulé par Riskin, il fait acheter les droits de *Madame La Gimp* de Damon Runyon. *La Grande dame d'un jour* (*Lady for a day*) sort en 1933 et obtient un très bon résultat au box office. Le film est remarqué par l'académie et est nommé aux oscars dans quatre catégories : meilleur film, meilleur scénario, meilleure interprétation féminine et meilleure mise en scène. Frank Capra est fou de joie.

En 1934, le soir de la remise des oscars, le présentateur Will Rogers s'exclame, en ouvrant enveloppe de la meilleure mise en scène « *Allez, Frank, viens le chercher, tu l'as bien mérité !* ». Frank Capra, se lève avant de se rendre compte que le faisceau lumineux du projecteur pointe dans une direction opposée à la sienne. Cette année là, l'oscar de la meilleure mise en scène fut remporté par Frank Lloyd pour son film *Cavalcade*. La déception de Frank Capra est immense.



Jean Parker et May Robson dans *La Grande dame d'un jour*, 1933

New York-Miami, 1934 : La Genèse

New York-Miami naît dans des circonstances chaotiques. Pendant le tournage de *La Grande Dame d'un jour*, Frank Capra lit la nouvelle *Night Bus* de Samuel Hopkins Adams publiée dans le *Cosmopolitain*. Intéressé par cette histoire, il transmet le texte à Robert Riskin qui confirme son jugement. Capra fait alors acheter les droits par Harry Cohn dans l'optique d'en faire un film et souhaite se rendre à Palm Springs, en compagnie de Riskin, pour y écrire le script. Cependant, il se heurte aux réserves d'Harry Cohn qui a d'autres plans pour Capra. En effet, Irving Thalberg, l'autre grand producteur de la MGM, demande à ce que la Columbia lui prête Frank Capra en échange d'autres vedettes. D'après Capra, Cohn lui aurait dit : « *Laisse tomber les films d'autobus. Personne n'en veut. La MGM et Universal viennent tous deux d'en sortir un , et elles sont toutes deux en train de se casser la gueule.* ».

Sans grand enthousiasme, Capra accepte de se rendre à la MGM et choisit de tourner un film, intitulé *Soviet*, racontant les aventures dramatiques d'un ingénieur américain chargé de construire un barrage en URSS. Là-bas, on lui promet une distribution de rêve : Marie Dressler, Joan Crawford, Clark Gable...Mais le départ d'Irving Thalberg en Europe met fin au projet. En effet, l'autre producteur, Louis B. Mayer, profite de son départ pour annuler le film.

De retour à la Columbia, Frank Capra reprend le projet *Night Bus* qu'il rebaptise *It Happened one night* afin de retirer le mot « bus » suite à l'échec commercial des films de bus d'Universal et de la MGM. Malgré le désaccord des

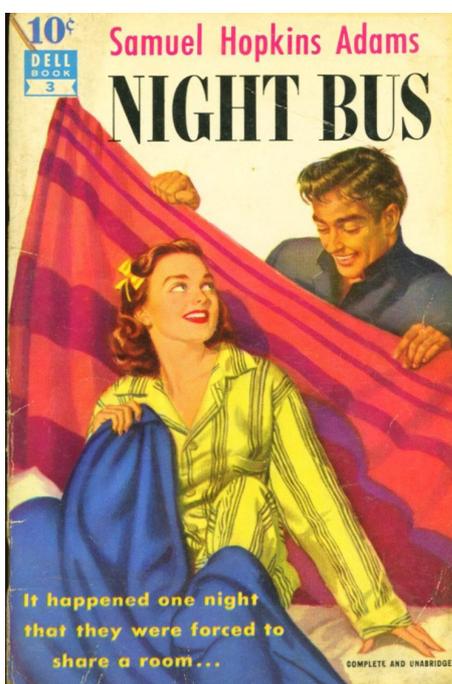
conseillés de Cohn (« *c'est du vent* », « *c'est trivial* », « *juste une autre histoire d'autobus* », « *pas de suspense* », « *pas de cœur* », « *pas de charme* », « *Le titre est trop long* », « *l'hiver approche et c'est tout en extérieur* »), ce dernier donne le feu vert à Frank Capra.

Le réalisateur se met alors en tête de trouver la vedette féminine. Il demande à Myrna Loy, qui refuse. Il demande à Margaret Sullavan, qui refuse également. Il demande ensuite à Miriam Hopkins qui, selon Capra, se serait sentie insultée et aurait répondu non même si on ne devait plus jamais lui proposer un rôle de sa vie. Désespéré, il se tourne vers son ami Sam Jaffe. Il demande à ce dernier de proposer le scénario à l'actrice Connie Bennett. Sam Jaffe, lui même peu emballé par le scénario revient vers Capra avec un nouveau refus. Cependant, l'actrice propose de racheter le scénario afin de le faire réécrire pour elle. Pour la Columbia, c'est une occasion inespérée de se débarrasser de ce projet sans perdre d'argent. Frank Capra demande alors deux semaines supplémentaires à Harry Cohn pour trouver une actrice.

Frank Capra et Robert Riskin décident ainsi de remanier le scénario et ils opèrent des changements extrêmement importants suggérés par leur ami Myles Connolly. En effet, Myles Connolly se montre très critique envers ce premier jet. Il ne trouve pas les personnages sympathiques ni intéressants. Il trouve qu'il est difficile de s'identifier à eux. Il conseille à Capra de modifier la psychologie des personnages. Selon lui, la riche héritière ne devrait pas être insupportable parce qu'elle est riche, mais plutôt



Robert Riskin et Frank Capra



Myles Connolly

parce qu'elle en a marre d'être riche. Quant au protagoniste masculin, il s'agit à la base d'un peintre aux cheveux long de Greenwich Village. Connolly conseille à Capra de remplacer ce personnage par « *un type qu'on connaît tous* », « *un type qu'on aime bien* », c'est à dire un reporter qui n'a pas froid aux yeux, un redresseur de tors ; un indépendant qui entretient une relation houleuse avec son patron. Ces changements aboutissent à ce qu'il appelle « *La Mégère apprivoisée* », mais encore faut-il, selon lui, que la mégère vaille la peine d'être apprivoisée et que celui qui l'apprivoise soit « *l'un de nous* ».

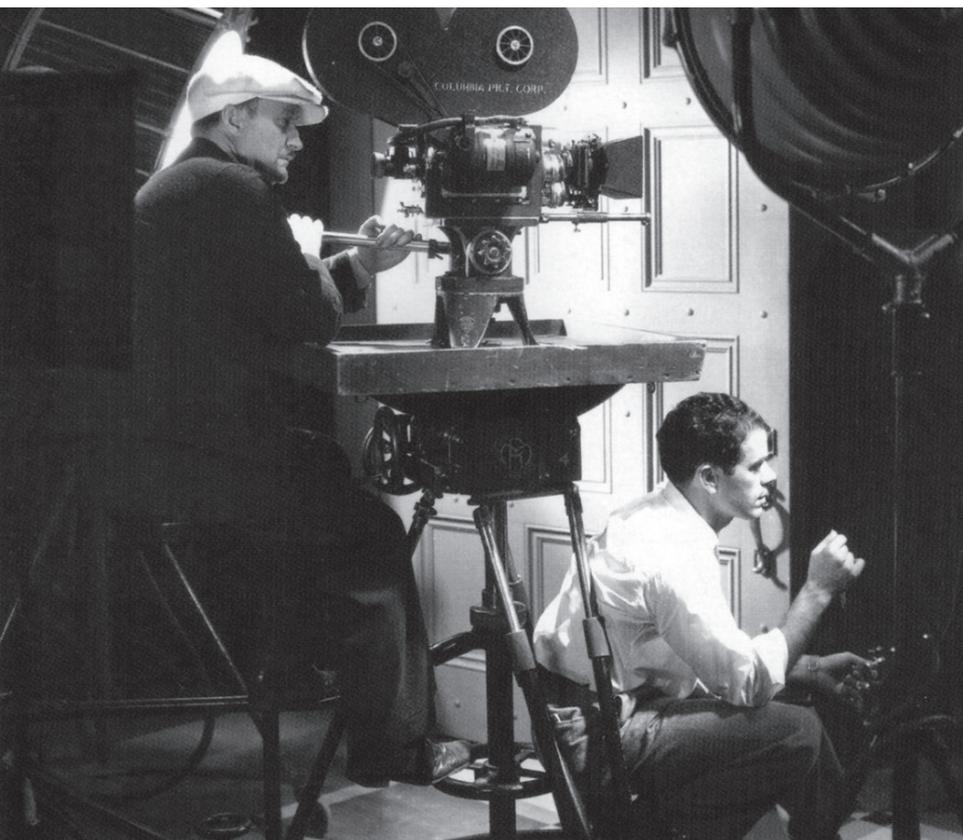
Une fois le scénario remanié, Frank Capra et Harry Cohn se mettent en tête de trouver d'abord la vedette masculine. Cohn appelle la MGM afin de demander l'acteur Bob Montgomery. Louis B. Mayer refuse mais propose Clark Gable. Selon Frank Capra, Mayer voulait punir Clark Gable qui venait de refuser un rôle et qui demandait une augmentation. C'est la mort dans l'âme que Clark Gable se rend à la Columbia, ou plutôt, comme il le dit selon Capra, « *chez les pouilleux* ».

Capra cherche encore sa vedette féminine mais il est à court d'idée. Harry Cohn lui suggère d'aller voir l'actrice Claudette Colbert, sous contrat à la Paramount, qui est en vacances durant quatre semaines. Capra se rend chez elle, accompagné de Riskin. Claudette Colbert, qui n'a pas oublié que son premier film, réalisé par

Capra, avait été un bide, demande le double de son cachet à la Paramount (soit 50 000 dollars). Elle impose également le fait qu'elle partira le 23 décembre à Sun Valley pour y fêter Noël, que le film soit achevé ou non. Alors que Cohn accepte les exigences de salaire de l'actrice, Frank Capra se résout de son côté à n'avoir que quatre semaines pour réaliser *New York-Miami*.

C'est donc sans grand enthousiasme que Capra commence la réalisation du film. Le réalisateur est lassé par les tractations, le budget limité (325 000 dollars), les scènes à tourner en extérieur en plein hiver et le fait de n'avoir qu'un mois de tournage. Il explique alors avoir travaillé rapidement, sans se prendre la tête. Il était stimulé par les journaux qui spéculaient sur le nombre d'oscars qu'allait rapporter *La Grande dame d'un jour*. Pour lui, le reste passait au second plan.

Frank Capra évoque, dans son autobiographie, le comportement difficile de Claudette Colbert durant le tournage. Celle-ci fut, selon lui, parfaite pour le film puisqu'elle n'avait qu'à « *taper sur le système* » de Gable exactement comme elle tapait sur son système à lui hors caméras. D'après témoins, une fois le tournage terminé, Claudette Colbert aurait dit à ses amis en arrivant à Sun Valley : « *Je suis bien contente d'être là. Je viens de finir le plus mauvais film qui ait jamais été tourné* ».



Joseph Walker et Frank Capra sur le tournage de *New York-Miami*



Clark Gable et Claudette Colbert

Quant à Clark Gable, une fois qu'il eut récupéré de sa disgrâce, il se serait amusé comme un petit fou sur le tournage du film. Pour Capra, Gable avait enfin eu la possibilité d'être lui-même dans un rôle : « *viril, enfantin, attirant bien qu'un peu mufle sur les bords* . »

Frank Capra parvient à respecter le temps et le budget impartis. Alors que les bureaux de New-York réclame un nouveau « Capra », Frank Capra et son monteur, Gene Havlick, montent rapidement les scènes bout à bout et présentent une version de deux heures. La Columbia organise une avant première en salle pour tester le film. Ce dernier est bien accueilli mais ne bénéficie pas de l'ovation du précédent.

Cela conforta les conseillers Cohn qui annonçaient, depuis le début du projet, un futur désastre : « *Bien trop long* » « *aucune comédie ne peut faire rire deux heures* » « *c'est pas Ben Hur* » ; « *Rien qu'un film d'autobus plus long que les autres* » « *les cinémas perdront une séance par jour* » « *Coupe le, fais en sauter une demi-heure* ». Alors qu'Harry Cohn se tourne vers Capra pour avoir son avis, le réalisateur accepte les coupures proposées et nargue les conseillers sur le fait que *La Grande Dame d'un jour* va de toute façon rapporter à la Columbia ses premiers oscars. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la suite lui donne tort.

Néanmoins, contre toute attente, le 27 février 1935, c'est la consécration pour Capra et la Columbia. *New York-Miami* rafle en effet les cinq principaux oscars : meilleur film, meilleur interprétation féminine, meilleure interprétation masculine, meilleur scénario et meilleure mise en

scène. Si la sortie du film avait reçu un accueil assez froid, le film fit un effet boule de neige et devint l'un des plus gros succès de cette année 1934. Pour Frank Capra, c'est l'achèvement de son rêve. Il venait d'escalader « *le Mont Everest du cinéma* ». Enfin, il était parvenu à imposer son nom et sa célèbre formule « *un homme, un film* ».

Ce succès formidable étouffe Capra qui, en pleine crise de mégalomanie, craint furieusement un futur échec. Il tombe malade et refuse de se rendre aux studios. Il rencontre alors un homme, un peu mystique, qui lui fait écouter Hitler parlant à la radio. Si Hitler peut parler quelques minutes à des millions de personnes, le petit homme met en exergue le fait que Capra peut parler deux heures à des centaines de millions de personnes. Le petit homme dit au réalisateur qu'il a reçu un don de Dieu et qu'il doit mettre ce talent à son service.

Suite à cela, Capra retourne à la Columbia et accepte un contrat de six films, contre 100 000 dollars par film et 25% des bénéfices.

Son ami Myles Connolly lui adresse également un autre sermon. Il dit à Capra de laisser sortir ce que « *son âme de paysan* » a à dire. Il démontre alors à Capra que *New York-Miami* n'est pas un accident, mais qu'au contraire, dans ce film, il a laissé sortir un peu de lui-même. Myles Connolly conseille ainsi à son ami de ne pas « *se prendre la tête* » et de continuer à faire des films comiques simples, sans prétention et parlant des gens de tous les jours : c'est-à-dire du peuple américain



Claudette Colbert, Clark Gable et Frank Capra sur le tournage de *New York-Miami*



New York-Miami : Comédie romantique à l'ère du Code Hays

Screwball comedy

New York-Miami est une screwball comedy.

La screwball comedy, ou comédie loufoque, est un sous-genre de la comédie hollywoodienne. Elle tire son nom de l'argot américain dans lequel « screwball » désigne un individu au comportement étrange voir excentrique. Le terme est lui même dérivé du jargon du baseball et désigne une balle lancée de telle manière que sa trajectoire est imprévisible. Même si aucune définition ne fait vraiment autorité, on considère bien souvent que ses caractéristiques principales sont la combinaison d'humour slapstick et de dialogues vifs, autour d'une intrigue centrée sur des questions de mœurs. La screwball comedy mêle donc des éléments de la comédie romantique, de la comédie de situation et de la farce. Les limites temporelles de ce sous-genre sont difficiles à tracer. *New York-Miami* est généralement considéré comme son premier représentant significatif et son âge d'or se termine avant le milieu des années 40. La comédie loufoque, qui représentait un exutoire à la misère, perd en effet son public après la seconde Guerre Mondiale. Néanmoins, encore aujourd'hui, des éléments du genre continuent d'apparaître dans les films contemporains.

Le Code Hays

Ce qui fit aussi le succès de *New York-Miami*, c'est l'érotisme subtil se dégageant du film. Cet érotisme est d'autant plus frappant que ce film est réalisé au début de l'ère du Code Hays à

Hollywood.

Le code Hays est un code de censure établi en mars 1930 par le sénateur William Hays, alors président de la Motion Pictures Producers and Distributors Association. Ce code instaure tout d'abord des recommandations aux studios, avant d'être appliqué entre 1934 et 1966. Le texte du code Hays fut rédigé en 1929 par Martin Quigley, un éditeur catholique, et Daniel A. Lord, un prêtre jésuite. Ce texte fut écrit à la suite de plusieurs scandales entachant l'image d'Hollywood, notamment le viol et le meurtre de Virginia Rappe, une actrice hollywoodienne, dont fut accusé l'une des vedettes de la Keystone, Roscoe Arbuckle dit « Fatty ». Ces affaires, alors relayées par la presse à scandale, donnaient une image déplorable d'Hollywood qui était ainsi perçu comme un lieu de perdition et de débauche. Afin d'éviter l'intervention extérieure de l'état fédéral, Les studios Hollywoodiens décidèrent de s'imposer eux-même cette censure. La sexualité, les remises en questions de la démocratie américaine, les amours entre personnes de race différentes, les actes chirurgicaux, les accouchements...furent bannis des écrans. Le premier acte du code Hays fut d'ailleurs de bannir Roscoe Arbuckle (pourtant innocenté) de tout film et d'imposer un certificat de moralité pour toute personne apparaissant à l'écran.

Betty Boop est un personnage intéressant à regarder pour se rendre compte des effets du codes Hays. De femme sexy (robe bustier mou-



Snow-White, Dave Fleischer, 1933



Baby be good, Dave Fleischer, 1935

lante et courte, porte jarretelle, long cils...) vivant de folles aventures en compagnie de son amant canin, Betty Boop devient une mère de famille travailleuse et célibataire. Sa robe est rallongée, son porte jarretelle supprimé, ses cils et ses boucles de cheveux réduits.

Le Code Hays donna naissance à une myriade de métaphores pour évoquer subtilement la sexualité. L'un des exemples les plus connus est sans doute la scène du train passant sous un tunnel, dans le célèbre film d'Alfred Hitchcock, *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959).

Dans *New York-Miami*, (au titre anglais plus évocateur « *It happened one night* »), le fil conducteur du scénario est ce rapprochement physique entre les deux protagonistes incarnés à l'écran par Clark Gable et Claudette Colbert. Alors qu'ils passent leur première nuit ensemble, le mur de Jéricho (un drap suspendu entre leur deux lits individuels) est dressé. Ce mur, symbolisant la bonne conduite entre cet homme et cette femme, est mis à rude épreuve tout au long du film. L'érotisme est présent lorsque Colbert y dépose ses sous-vêtements alors qu'elle se change, lorsque Gable se déshabille devant elle, lorsque Colbert tombe sur les genoux de Gable au départ du bus... bref, le film en entier repose sur l'émiettement de ce mur. D'ailleurs, le film s'achève sur le plan d'une cabane louée par Colbert et Gable qui viennent de se mari-

er. On apprend par l'entremise de personnages secondaires, qu'ils auraient même demandé une trompette. Capra fait ici référence au mur de Jéricho donc, qui dans le livre de Josué, est un mur qui s'effondre par la volonté du Dieu des Hébreux grâce au son des trompettes résonnant durant sept jours. Le spectateur doit donc comprendre, lors de cette scène finale, que le mur est tombé et que le mariage est consommé. C'est d'ailleurs pour consommer son mariage avec King Westley que Colbert s'enfuit vers New York dans un premier temps.

New York-Miami fut donc qualifié de film « très sexy » bien que Capra précise que Colbert et Gable ne se touchèrent jamais, même pas du bout des doigts. Selon Capra, le désir était tellement présent dans les esprits que l'atmosphère en était chargée. À ce sujet, Capra ajoute que le secret de ce film réside dans le désir et non sa satisfaction, dans sa poursuite et non dans sa capture.

Conte de fée

New York-Miami est également un conte de fée, une sorte de cendrillon inversé. Il est d'ailleurs intéressant de comparer l'œuvre de Capra à celle de Walt Disney. Frank Capra avait rencontré Walt Disney pendant qu'il faisait le tour des maisons de productions pour présenter sa souris animée. Dans *New York-Miami*, Gable fait d'ailleurs références aux *Trois petits cochons*



de Disney, sorti en 1933, tandis qu'il chantonne (de manière très suggestive) la célèbre chanson « *Qui a peur du grand méchant loup ?* ».

Gable est, dans ce film, la cendrillon puisque ce reporter sans le sou parvient à épouser une riche héritière. Les reporter sont une figure récurrente des films de Capra. Ils sont bien souvent utilisés comme un symbole de la démocratie par leur dénonciation des relents aristocratiques de la société américaine. Ces personnages ont bien généralement un comportement moralement contradictoire. En effet, ils sont à l'affût des scandales et/ou exploitent le moindre fait divers sensationnel à des fins personnels (Barbara Stanwyck dans *L'Homme de la rue*, Jean Arthur dans *L'extravagant Monsieur Deeds...*). Les journalistes, chez Capra, peuvent être blasés, enclin à la boisson mais ils sont souvent disposés à servir une cause humaniste. Finalement, ces reporters symbolisent les inquiétudes de Frank Capra quant à l'infaillibilité et la durabilité du système démocratique américain. C'est principalement le cas dans son film *Monsieur Smith au Sénat*, dans lequel, à

l'image de *Citizen Kane* d'Orson Welles, les journalistes fabriquent l'opinion publique dans le but de s'emparer du pouvoir. Capra ajoute qu'ils font de très bons personnages car ils ont des gueules d'amour, ils représentent l'aventure, respirent l'odeur du crime, de la boisson, du sexe. Ils sont d'excellents protagonistes qui peuvent se laisser aller au sentimentalisme dans des situations difficiles.

Colbert, quant à elle, joue le rôle de la princesse. Cette jeune héritière trop gâtée, vierge, a du caractère (elle tient tête à son père, renverse le plateau qu'on lui apporte, saute à l'eau...). Néanmoins, elle demeure ignorante du vrai monde. Ce monde, elle le découvre sur la route, au contact de Gable. On s'aperçoit tout au long du film qu'elle a tout de même de la ressource (lorsqu'elle fait acheter son billet de bus ou lors de la séquence de l'autostop). Malgré sa naïveté et ses privilèges, son personnage a bon fond. Elle choisit l'amour, même si cela implique de descendre socialement dans une classe inférieure.



Un travelogue populiste

La rencontre, la confrontation et la fusion des classes sont au cœur du scénario de *New York-Miami*. Cette thématique, nous la retrouvons globalement dans le Road Movie qui s'inspire du roman picaresque. Le roman picaresque (de l'espagnol « picaro », « misérable », « futé ») est un genre littéraire espagnol né au XVIe. Généralement, le roman picaresque relate l'histoire de héros (souvent jeunes) vivant en marge de la société, dans la pauvreté. Ces héros vivent des aventures extravagantes et variées qui sont des prétextes pour dresser des tableaux de la vie vulgaire et des scènes de mœurs. Le héros, durant son parcours, entre en contact avec les diverses couches de la société. Son plus grand bien est sa liberté.

On retrouve ce principe dans la période faste du Road movie des années soixante-dix. Même si ici, *New York-Miami* n'est pas un Road movie mais plutôt un précurseur du genre, nous retrouvons cet héritage du roman picaresque. Ici, le voyage entre Miami et New-York permet aux

protagonistes de découvrir l'Amérique. C'est particulièrement le cas pour le personnage de Claudette Colbert, qui part ainsi à la rencontre du « vrai » peuple américain que ce soit dans le bus, aux douches du camping... Elle campe ici une princesse sortant de sa cage dorée et qui, à la recherche de sa liberté, rencontre celle des autres.

New York-Miami est un travelogue populiste, qui parle du et au peuple. Frank Capra, qui n'est parti de rien, semble conserver un lien avec le peuple et son histoire. Il ne faut néanmoins pas négliger l'apport de Robert Riskin, politiquement engagé plus à gauche que Capra sur l'échiquier politique. Robert Riskin et Frank Capra avaient par ailleurs une relation relativement tendue. La politique de Capra, « un homme, un film » ne laissait que peu de gloire à Riskin. D'ailleurs, en 1941, lors de la dernière collaboration entre les deux hommes sur la préparation de *l'Homme de la Rue* (*Meet John Doe*), Riskin avait jeté 120 pages blanches à Capra en lui disant d'y inscri-



re lui-même la fameuse « touche Capra ».

Dans tous les cas, Frank Capra voulait faire du cinéma populaire. Ici, l'autobus et le voyage sont prétextes à cette rencontre entre deux mondes.

La confrontation entre les classes est récurrente des films de Capra. Dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You Can't take it with you*, 1938), un riche héritier souhaite épouser sa secrétaire malgré le désaccord de ses parents. Dans *Monsieur Smith au Sénat* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939), un jeune homme naïf et idéaliste est désigné sénateur par un politicien corrompu. Cela permet au héros de porter la parole du peuple face aux élites. Dans *L'Extravagant Monsieur Deeds* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936), un homme hérite d'une fortune dont il ne veut pas. Partant s'installer tout de

même en ville, il décide de distribuer son argent aux nécessiteux. S'engage alors une confrontation entre ce provincial idéaliste et des hommes d'affaires avares, mécontents de voir cet argent ainsi dilapidé.

Au final, la fin est souvent heureuse et humaniste. C'est le cas ici dans *New York-Miami*. Le père ne souhaite que le bonheur de sa fille et n'a aucune objection quant à ce mariage entre classes divergentes, bien au contraire. Ces fins, dignes des contes de fées, furent bien souvent fustigées comme idéalistes. D'ailleurs, après la seconde Guerre Mondiale, Capra aura du mal à retrouver son public. C'est que dans ses films prônent sa croyance selon laquelle l'homme est foncièrement bon, croyance mise à mal par les horreurs de la seconde Guerre Mondiale.



Road Pictures et Grande Dépression

Dans *New York-Miami*, nous voyons une courte séquence durant laquelle nos deux protagonistes donnent de l'argent à un petit garçon affamé dont la mère est souffrante. Ils se rendent à New York pour trouver du travail et n'ont rien mangé depuis des jours. Ce court moment fait directement référence à la Grande Dépression qui fait alors rage aux États-Unis.

Durant les années trente, le rêve américain est mis à mal. Beaucoup d'américains sont sur les routes pour trouver du travail et ils se dirigent majoritairement vers l'ouest. Cet exode des années trente fait alors directement écho à l'histoire américaine et à son expansion vers l'ouest. Ainsi, à cet époque, l'Amérique vacille et se retrouve à reproduire les mêmes schémas qu'auparavant.

Ces années trente furent un grand choc dans l'histoire américaine et les thématiques abordées par ces travelogues des années trente referont surface dans le Road Movie des années soixante-dix.

Deux films majeurs sont à voir :

Les Raisins de la colère (1940), de John Ford relate le terrible voyage vers l'Ouest de la famille Joad. Chassé de leur terre par les banques, ils partent en Californie dans l'espoir d'y trouver du travail. Sur la route, la famille est mise à rude épreuve et va de désillusion en désillusion. On y découvre le fait que la terre promise n'était qu'un leurre, comme un écho aux nombreux déçus de la ruée vers l'or. Le rêve américain n'existe pas et l'inégalité qui règne entre les classes conduit les hommes vers la mort.

Le Magicien d'Oz (1939) de Victor Fleming relate un autre voyage, cette fois imaginaire. Alors que Dorothy, une jeune fille du Kansas, fugue pour protéger son chien, elle est emportée par une tornade vers le pays d'Oz. Là-bas, elle part sur la route à la recherche du magicien qui lui permettra de rentrer chez elle. Une fois face au magicien, celui-ci l'informe qu'elle possède déjà le pouvoir de rentrer chez elle. C'est ici le



Les raisins de la colère, John Ford, 1940

paradoxe du Road Movie : avant d'effectuer son voyage, Dorothy ignorait qu'elle était capable de retourner chez elle seule. La conclusion du film est : « There is no place like home », mais ça, elle ne le sait que maintenant, grâce au chemin parcouru.

C'est la même chose pour le personnage de Claudette Colbert dans *New York-Miami*. Celle-ci trouve la voie grâce au chemin. Ce n'est pas la destination qui compte, mais le voyage en lui-même. Durant ce voyage, Colbert devient une femme.

Au début, son personnage représente la puissance aliénante de l'argent, l'oisiveté, les artifices sociaux, l'intolérance et l'inégalité ;

en d'autres mots, elle est une atteinte à l'esprit démocratique. Mais après ce voyage, ces rencontres, ce cheminement, Colbert est remise dans le droit chemin démocratique grâce à Clark Gable.

Même si *New York-Miami* n'est pas un Road Movie à proprement parlé, il pose ici (comme *Les Raisins de la colère* et *Le Magicien d'Oz*) les fondements des questionnements et des thématiques qui traverseront les Road Movies des années soixante-dix.



Annexe

Filmographie sélective de Frank Capra

- 1932 *La Ruée (American Madness)*
- 1933 *La Grande Dame d'un jour (Lady for a day)*
- 1936 *L'extravagant Mr. Deeds (Mr. Deeds goes to town)*
- 1938 *Vous ne l'emporterez pas avec vous (You Can't take it with you)*
- 1939 *Monsieur Smith au Sénat (Mr. Smith goes to Washington)*
- 1941 *L'Homme de la Rue (Meet John Doe)*
- 1946 *La vie est belle (It's a wonderful life)*



Sources :

Hollywood Story : autobiographie, Frank Capra, 1976

Frank Capra, Michel Cieutat, 1999

Road Movie USA, Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, 2011

Histoire des États-Unis - de 1492 à nos jours, Bertrand Van Ruymbeke, 2018

