À l'épreuve

N° 9 | 2023
La foule dans les arts et la littérature

Avec et contre tous : l’imaginaire de la foule dans deux films de King Vidor

Adrien-Gabriel BOUCHÉ

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-9/2658-avec-et-contre-tous-l-imaginaire-de-la-foule-dans-deux-films-de-king-vidor
DOI : numerev_2135
Date de publication : 28/02/2023

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BOUCHÉ, A.-G. (2023) Avec et contre tous : l’imaginaire de la foule dans deux films de King Vidor. *À l'épreuve*, (9). https://doi.org/10.34745/numerev_2135

L'article analyse l'œuvre du cinéaste américain King Vidor, en s'appuyant sur ses films *La Foule* (1928) et *Notre pain quotidien* (1934). Ces deux œuvres, formant un diptyque, explorent les tensions entre individualisme et collectif dans l'Amérique du début du XXe siècle, à la croisée du rêve américain et du New Deal.

Dans *La Foule*, Vidor suit John Sims, un homme ambitieux, confronté à l'anonymat écrasant de la vie urbaine. Le film illustre la désillusion liée au rêve américain, exposant les défis de l'ascension sociale à travers une esthétique mêlant lyrisme et réalisme. John finit par accepter son appartenance à la masse, renonçant à ses ambitions pour trouver une forme de maturité. *Notre pain quotidien* prolonge cette réflexion en pleine Grande Dépression. John et Mary Sims tentent de transformer une ferme en communauté autosuffisante, incarnant les idéaux d'entraide du New Deal. Le film représente la foule, autrefois oppressante, comme un collectif d'individus œuvrant pour un objectif commun, tout en maintenant une ambiguïté sur le rôle de l'individu dans le groupe.

L'article souligne la complexité idéologique de Vidor, oscillant entre idéal collectif et mythologie individualiste hollywoodienne, et interroge les limites du rêve américain face aux réalités sociales.

Mots-clés :
Foule, King Vidor, Rêve américain, New Deal, Ambiguïté idéologique

---

King Vidor (1894-1982) est un cinéaste américain dont l'œuvre aura épousé la complexité du XX^{e} siècle en le traversant en grande partie. Après des études à la Peacock Military Academy de San Antonio puis à l'université de Maryland, il tourne ses premiers documentaires consacrés successivement aux manœuvres de l'armée américaine lors de la révolution mexicaine de 1912 ; à la course automobile de Galveston puis à l'industrie du sucre. Verra-t-on, dans le choix de ces premiers sujets, un signe avant-coureur des deux veines, lyrique et réaliste, qui traverseront toute son œuvre ? On retrouvera en tout cas une certaine exaltation lyrique dans *La Grande Parade*[1] (*The Big Parade*, 1925) contrebalancée quelques années plus tard par une veine plus réaliste et plus sociale, celle de *La Foule* (*The Crowd*, 1928) ou de *Notre pain quotidien* (*Our Daily Bread*, 1934). Cinéaste des grandes fresques à la vision épique et baroque (*Duel au soleil*, 1946 ; *Guerre et Paix*, 1956), il sait aussi rendre ses récits plus intimistes lorsqu'il s'agit de dépeindre le quotidien d'anonymes en difficulté.

Ces deux veines, que d'aucuns qualifieront de paradoxales, sont à l'image de l'ambiguïté idéologique qui traverse la filmographie de King Vidor. Une vision de l'humanité qui épouse, nous allons le voir, les soubresauts de la société américaine de la première moitié du XX^{e} siècle. Sorti en 1928, *La Foule* est un film-témoin qui illustre parfaitement la fissure qui craquèle progressivement le rêve américain à l'aube de la crise financière d'octobre 1929 ; krach boursier qui entraînera l'Amérique dans la Grande Dépression. Film-témoin parce que l'on y suit le destin de John Sims (James Murray), un jeune homme ambitieux qui embarque pour New York dans le but de « devenir quelqu'un » ; manière pour lui d'exaucer le rêve de son défunt père, mort lorsqu'il était enfant. John y rencontre Mary (Eleanor Boardman), une femme courageuse et lucide qui le soutient tout au long de ses tentatives de succès. Mais John se heurte rapidement à l'impossibilité de s'extraire de la foule, une entité dont Vidor fait quasiment un personnage à part entière. Acculé et sur le point de perdre sa femme, John revoit ses priorités et accepte de faire partie du commun des mortels, perdant en ambition ce qu'il gagne en maturité.

Six ans plus tard, en 1934, alors que l'Amérique est entrée de plein fouet dans l'ère de la Grande Dépression, King Vidor réalise *Notre pain quotidien*, seconde partie du diptyque qu'il constitue avec *La Foule*. On y retrouve les deux mêmes personnages, John et Mary Sims, cette fois interprétés respectivement par Tom Keen et Karen Morley. La situation du couple semble n'avoir guère changé : ils vivent dans un petit appartement new yorkais et peinent toujours à s'acquitter de leur loyer. Leur vie connaît un nouveau tournant lorsque l'oncle de Mary leur propose de reprendre l'une de ses fermes, hypothéquée et à l'abandon. D'abord séduits par l'idée, John et Mary se heurtent à la difficulté du travail de la terre auquel ils ne connaissent rien. Après avoir rencontré Chris, un homme débrouillard qui l'aide à défricher le terrain, John a l'idée de faire du lieu une communauté agraire indépendante et autosuffisante dans laquelle tout le monde œuvrerait pour le bien commun. De la foule dont il s'agit de s'extraire, John Sims est cette fois confronté au collectif qu'il faut apprendre à diriger. Composer avec les individualités tout en ne constituant qu'un seul et même groupe, tel est l'enjeu de la seconde partie du diptyque.

Du premier au second film, le groupe est donc d'abord représenté comme une foule, masse indistincte à la plasticité changeante et mouvante ; puis comme un collectif plus complexe qui serait l'addition d'une multitude d'individus cherchant à faire bloc contre la crise sociale. On cherchera donc à montrer, dans cet article, comment la mise en scène de King Vidor consiste à installer une dialectique qui n'est plus celle – pure opposition – de l'« envers et contre tout » mais plutôt celle, bien plus complexe et fluctuante, de l'« avec *et* contre tous ». Cette dialectique pousse Vidor à adopter une position idéologique atypique et ambigüe vis-à-vis du rêve américain puis du New Deal initié par le président des États-Unis d'alors : Franklin Delano Roosevelt.

Du rêve américain au New Deal : de l'individu au

collectif

Le rêve américain : une politique de l'ascension

Dans un article récemment paru dans le *New York Times* au moment des élections de mi-mandat aux États-Unis qui laissaient craindre une fragmentation idéologique inédite de la population, Jazmine Ulloa rappelle que si « la première occurrence imprimée de l'expression "rêve américain" se trouve dans une publicité pour matelas datant de 1930[2] », elle est pourtant attribuée à l'économiste James Truslow Adams qui développe le concept dans son ouvrage *The Epic of America* publié en 1931. Cité par Ulloa, J. T. Adams en donne cette définition : « "*Un pays de rêve où la vie peut être meilleure, plus riche et plus épanouissante pour tous*."[3] ». Concept progressiste au départ, c'est l'État qui se porte garant de cette promesse d'élévation au sein de la société américaine et ce, malgré le contre-pouvoir du monde des affaires. Le rêve américain encourage donc la population à croire dans les institutions susceptibles de leur procurer une « maison avec une clôture blanche[4] » – symbole ultime d'accomplissement – en échange d'une volonté d'acier et d'une forte capacité de travail.

Paradoxalement, si le concept n'a été popularisé qu'au début des années 1930, *La Foule* de King Vidor, sorti dès 1928, en est une illustration intéressante. Prétentieux, sûr de sa réussite future, John Sims débarque à New York dans l'espoir que l'on lui « donne sa chance », comme il l'affirme à un inconnu arborant des vêtements sombres sur le pont du bateau[5]. L'image est symbolique et la mise en scène loin d'être anodine : la ville apparaît au loin, comme en vision subjective, avant que l'on ne découvre John, habillé de couleurs claires, accoudé à la rambarde, rêveur. Lors du bref échange entre les deux hommes, Vidor joue de l'opposition chromatique entre les deux vêtements, John incarnant l'innocence tandis que son compatriote de fortune est représenté comme un oiseau de mauvais augure dont le discours, bien plus pessimiste, sonne comme un avertissement auquel le jeune homme ambitieux reste sourd.

S'ensuit l'une des séquences les plus célèbres et les plus vertigineuses du film[6] : une succession de plans courts, la plupart du temps en plongée, représentant la foule grouillante dans les rues de New York. L'usage récurrent du fondu enchaîné, mais aussi le jeu sur les reflets dans les vitres accentuent encore cette impression de fourmillement dans lequel l'œil se perd, à l'image du personnage qui s'apprête à s'y fondre. La séquence s'achève d'ailleurs sur l'un des plans les plus célèbres de l'Histoire du cinéma : la caméra, dont la contre-plongée renforce désormais l'impression de grandeur, filme un gratte-ciel avant de s'élever quasiment jusqu'à son sommet. Un panoramique permet alors à la caméra de se repositionner face aux fenêtres de l'immeuble avant qu'un mouvement avant ne nous fasse pénétrer à l'intérieur d'une immense salle où sont alignés une multitude de bureaux. La caméra continue son avancée et entame sa descente progressive jusqu'au bureau de John qui se détache de tous les autres. La séquence s'achève sur un gros plan de la plaque portant son nom et son matricule : n°137.

Tout le concept du rêve américain – les promesses comme les difficultés qu'il sous-tend – est contenu dans cette séquence. Le plan d'élévation et de descente, bien que truqué, est présenté comme un mouvement unique. Il s'agit donc de se détacher de la foule aux visages indistincts pour atteindre les hautes sphères et ainsi « devenir quelqu'un ». Du moins est-ce l'ambition initiale. Mais toute la dialectique du film réside en fin de compte dans le second temps, celui de la descente, qui isole John tout en le remettant à sa place : celle d'un simple employé parmi tant d'autres. Le mouvement ascendant symboliserait donc l'aspect fantasmatique du rêve américain tandis que le mouvement descendant résumerait davantage l'enjeu dramaturgique lié au personnage : devenir soi avant de devenir quelqu'un d'important. Comme le rappelle justement Jean Mitry, *La Foule* tient davantage d'un réalisme « psychologique » que du réalisme « social[7] ».

Cette volonté d'élévation au sein de la société est encore symbolisée quelques minutes plus tard dans le film par le trajet en bus[8]. John vient de rencontrer Mary et cherche à l'impressionner, notamment par son assurance quelque peu supérieure. Après un plan furtif montrant une rue bondée de monde, John s'adresse à Mary en regardant au loin et s'exclame : « Regardez cette foule. Tous ces pauvres nigauds qui marchent dans le même sens. » Pourtant, le car dans lequel les quatre amis se trouvent semble aller dans la même direction. Quelques instants plus tard, c'est un homme-sandwich qui attire l'attention de John : « Il a l'air malin ! Je suis sûr que son père croyait qu'il deviendrait président. » L'homme-sandwich est alors filmé en plongée, comme vu depuis le bus, symboliquement écrasé par le sentiment de supériorité du jeune homme. Le choix du bus à étage est tout sauf anodin : il permet à John de dominer la foule, tenue à distance visuellement et physiquement. Ironie du sort autant que mécanisme dramaturgique cruel : à la fin du film, John n'aura d'autre choix, pour sauver son mariage, que d'accepter le rôle de l'homme-sandwich en revêtant le même costume de clown.

Six ans plus tard, *Notre pain quotidien* semble achever définitivement cette politique de l'ascension liée au rêve américain et ce, dès la séquence d'ouverture. On retrouve John et Mary, toujours à l'étroit dans un appartement new yorkais. Dans les premiers plans[9], un homme entreprend péniblement l'ascension des différents étages le menant au logement du couple pour réclamer le paiement d'un loyer. L'effort de l'homme – et la répétition d'un plan quasi-similaire d'un étage à l'autre – indiquent, de façon insidieuse, que l'immeuble ne bénéficie pas d'un ascenseur. Tout l'enjeu narratif de ce second volet consistera à opérer une transition du haut vers le bas, de la ville et ses immeubles étriqués à la campagne et ses champs à perte de vue, des hautes sphères impossibles à atteindre à la terre originelle.

Le rêve américain, dont le concept n'a pas encore été officiellement théorisé à l'époque de la réalisation de *La Foule*, semble donc déjà se fissurer dans les deux films de King Vidor. Si cette remise en cause peut sembler anodine, Jean Mitry rappelle, dans le tome 3 de son *Histoire du cinéma muet*, que c'est loin d'être le cas :

> Non seulement le couple y est décrit dans les efforts qu'il fait pour opposer l'amour à l'agitation urbaine, à la foule, aux conventions sociales, mais,

> chose toute nouvelle dans le cinéma américain où l'apologie de la réussite, de l'arrivisme, de la débrouillardise paraissait en filigrane à travers le moindre film des années vingt, le confort, la situation, le bien être, modèles sociaux jusqu'alors indestructibles, avouent ici leur fragilité, leur incertitude. Le chômage, l'insécurité s'y révèlent possibles, voire fréquents[10].

La dernière partie du film, beaucoup plus sombre, montre en effet en quelques images « l'approche du désastre économique d'octobre 1929[11] » lorsque John, qui renonce à se suicider en prenant conscience de l'amour que lui voue son fils, se heurte une fois encore à la foule. Mais il s'agit cette fois d'une foule de travailleurs qui font la queue dans l'espoir de trouver un emploi. Nous le verrons, ce second visage de la foule, socialement identifiable, annonce celle de *Notre pain quotidien*. Jean Mitry ajoute, dans sa section consacrée à *La Foule*, que le film fut mal accueilli à sa sortie :

> Bien que *La Foule* ait été un relatif succès commercial mais à retardement – le film déplut singulièrement à l'époque. Son pessimisme n'était pas "dans le ton". Habitué à rêver devant les contes de fées fabriqués à profusion par Hollywood, le public américain ne se reconnaissait pas dans ce miroir cependant lucide ou refusait de s'y reconnaître. Déconcerté d'y voir l'image de son existence réelle et plus du tout celle réconfortante de ses rêves ou de ses illusions, il refusait de se voir autre que ce qu'il voulait ou croyait être[12].

Le spectateur a beau refuser de voir le rêve américain s'étioler, le krach boursier de 1929 l'obligera à repenser en partie sa conception de l'émancipation individuelle et sa confiance dans les institutions. La fin de *La Foule* est à ce titre très représentative de cette idée : John, pour faire des rencontres prometteuses, ne peut dorénavant compter que sur lui-même mais doit surtout réapprendre à rire et, *in fine*, à communier avec le peuple. Un ample mouvement arrière effectué par la caméra part de son siège pour mieux le noyer une dernière fois au sein d'une foule immense de spectateurs venus se divertir et fuir ainsi temporairement la crise qui menace à l'extérieur.

L'ère du New Deal : du destin individuel à la destinée collective

Nous avions donc quitté John Sims plus démocrate que républicain à la fin de *La Foule*. Ce dernier semblait en effet avoir compris qu'il ne parviendrait à s'élever au sein de la société qu'en acceptant de faire corps avec le peuple et les institutions. *Notre pain quotidien* emprunte le même chemin puisque John et Mary acceptent l'offre de l'oncle Anthony consistant à reprendre l'une de ses fermes laissées à l'abandon pour la rendre fertile et faire ainsi fortune. Or, l'oncle Anthony est une parfaite incarnation du président Roosevelt qui, à travers le concept de « New Deal » en 1934, encourage les personnes au chômage à migrer à la campagne et à s'emparer des travaux agraires en créant notamment des coopératives. Mais Vidor va encore plus loin que ne l'avait probablement imaginé Roosevelt puisque John et Mary proposent à la foule de

travailleurs venue les rejoindre de créer une communauté agricole autogérée, autosuffisante et reposant sur l'échange de services. Une vision du collectif qui poussa un certain pan de la presse de droite à qualifier le film de « pinko[13] » à l'époque, c'est-à-dire proche de l'idéologie communiste. De plus, il est intéressant de relever que ce n'est pas John qui s'auto-proclame chef, c'est le collectif qui le désigne ainsi. Un choix relevant de la majorité mais non décidé à l'unanimité puisque Vidor montre parfaitement que d'autres systèmes d'organisation (parfois encore plus égalitaires, parfois plus traditionnels) avaient également été envisagés par le groupe.

Notre pain quotidien offre donc encore plus d'épaisseur à la caractérisation du personnage de John qui parvient finalement à s'élever hiérarchiquement mais surtout « démocratiquement » au-dessus de la foule tout en restant confronté à la misère. Bien que les principaux traits de caractère de John n'aient probablement guère changé, il est fort intéressant d'observer que c'est avant tout son rapport aux autres qui lui permet d'évoluer. Que ce soit dans *La Foule* ou dans *Notre pain quotidien*, John est sommé de faire *avec* plutôt que contre s'il veut espérer qu'on lui donne sa chance. D'un film à l'autre, il s'agit donc de doucher les espoirs liés à une destinée individuelle et individualiste pour mieux s'ancrer au sein d'une destinée collective qui permet, paradoxalement, de « devenir soi » – plutôt que quelqu'un – en trouvant sa juste place dans le collectif et, finalement, dans la société des Hommes. Il convient toutefois de nuancer cette idée.

Contrairement aux grands films du cinéaste russe Sergueï Eisenstein tels que *La Grève* (1925) ou *Le Cuirassé Potemkine*(1925) qui abandonnaient la destinée individuelle d'un personnage principal au profit d'une masse héroïque et indistincte, les deux films de King Vidor conservent, dans la pure tradition dramaturgique hollywoodienne, une narration axée sur les deux personnages principaux que sont John et Mary Sims. C'est peut-être là que résident à la fois la complexité et le paradoxe idéologiques du second volet du diptyque : prôner l'effort collectif tout en conservant sa singularité, s'accomplir (enfin) grâce à la foule tout en continuant à se différencier d'elle. À cet égard, la toute dernière image de *Notre pain quotidien* illustre ce paradoxe : alors que King Vidor montrait[14] – en convoquant un imaginaire quasi biblique – le groupe se baignant de joie dans la boue après être parvenu à irriguer le champ qui assurait leur subsistance, les deux derniers plans en plongée dévoilent John et Mary dominant, depuis leur calèche, le champ où s'activent les ouvriers agricoles. Tandis que le film s'évertuait à faire du collectif une somme d'individus caractérisés, à la toute fin, seul se distingue au milieu de la foule le jeune couple ambitieux. Le rêve américain, bien que s'apparentant davantage à un mythe décennies après décennies, n'en demeure pas moins toujours plus fort et plus vivace que l'utopie d'une communauté égalitariste et fraternelle dans l'imaginaire hollywoodien. King Vidor n'est pas Sergueï Eisenstein et le film, bien que tenté par une idéologie proche du communisme, se referme sur un plan qui renvoie plutôt à un système capitaliste. À ce titre, Michel Ciment, dans sa critique poussée du film, a bien raison de souligner le débat que provoqua *Notre pain quotidien* à sa sortie : qualifié, nous l'avons dit, de « pinko » par la presse de droite, il fut dans le même temps, analysé comme une « œuvre de

propagande capitaliste[15] » par d'autres. Engageant ses deniers personnels pour produire le film dont ne voulaient aucune des grandes compagnies cinématographiques américaines, King Vidor était peut-être davantage un « anarchiste hollywoodien[16] » comme le qualifia alors *The New Masses* ; un anarchiste qui ne pouvait choisir entre l'émancipation individuelle promise par le rêve américain et la force du collectif insufflée par les mesures prises durant la période du New Deal.

Peut-être faut-il aussi se pencher sur la représentation de la foule à l'écran pour tenter de mieux saisir ce qu'elle symbolise ou ce qu'elle tente de signifier.

Plasticité et symbolisme : représenter la foule

Rire et pleurer avec la foule

On l'a assez peu relevé dans les différentes analyses consacrées au film mais ce qui contribue grandement à « caractériser » la foule dans le film éponyme, ce sont les cartons et les dialogues. L'un des cartons est particulièrement signifiant et les difficultés à le traduire ne font qu'en révéler l'importance. John et Mary viennent de perdre leur petite fille, renversée par un camion. Tandis qu'ils se rendent aux funérailles[17], accablés par le chagrin, un carton surgit à l'écran : "*The crowd laughs with you always... but it will cry with you for one only day*." L'édition DVD de Bach films propose la traduction suivante : « La foule rit toujours avec l'homme heureux. Mais elle se lasse vite du malchanceux[18]. » Une autre traduction, proposée par la Cinémathèque Française lors d'une rétrospective consacrée à King Vidor en 2007[19] est moins poétique mais sans doute plus proche de la phrase originale : « La foule rit toujours avec vous mais elle ne pleure avec vous qu'une fois. » Cette seconde traduction est d'autant plus juste qu'elle est à l'image du film. Si la foule est toujours présente lorsque John connait un événement important dans vie (la rencontre avec Mary ; la mort de sa fille ; l'obtention d'un emploi et une probable belle rencontre professionnelle dans la dernière séquence), elle ne semble véritablement heurtée par son destin qu'une seule fois : lors de la mort du père.

Dans un plan devenu célèbre[20], tourné en plongée, la foule s'est amassée derrière John, enfant alors, au pied de l'escalier qui le conduit jusqu'à l'appartement où son père vient de mourir. John monte lentement et se rapproche progressivement de la caméra à mesure qu'il se détache de la foule de passants venus observer la scène. Cette ascension est évidemment symbolique : chaque marche sépare un peu plus John du monde insouciant de l'enfance pour faire de lui un jeune homme – un jeune homme qui connaît son premier drame personnel. Mais chaque marche le sépare aussi un peu plus du groupe d'individus, silencieux, recueilli, presque digne. Bien que la foule se nourrisse incontestablement du malheur de John, cette image est peut-être l'une des seules où elle semble également l'entourer, le soutenir.

Lorsque John et Mary perdent leur fille en revanche, la représentation de la foule est bien différente[21]. Celle-ci devient alors une masse encerclante et obstruante qui

empêche d'abord John d'accéder au corps de l'enfant, puis qui le cerne, rendant sa progression vers l'immeuble plus difficile. La foule demeure également sans réaction lorsqu'il somme les observateurs d'appeler une ambulance, ce qui n'empêche pas quelques personnes de suivre le père affolé jusqu'au seuil de l'appartement. Un champ-contre-champ signifie alors parfaitement la séparation nette entre les spectateurs et l'objet macabre du spectacle. Relevons également que King Vidor choisit de faire porter des chapeaux à la majeure partie des passants ce qui lui permet d'anonymiser la foule en cachant les visages des figurants. Filmée en plongée principalement, la scène donne la sensation que John se débat avec une masse indistincte, davantage *vivante* qu'*humaine*.

Dans la séquence suivante[22], c'est à travers la question du son que l'opposition se poursuit entre John et la foule. Ne supportant pas les bruits de la ville alors que sa fille agonise, il tente d'atténuer l'excitation ambiante en descendant dans la rue. Une fois encore, la masse sans visage se précipite à la suite d'une ambulance tandis que John, levant les bras au ciel, tente de les arrêter en avançant à contre-sens. Un contre-sens hautement symbolique une fois encore puisqu'il illustre à merveille la sentence du carton à venir : la foule ne pleure avec vous qu'une fois. Le rapport que John entretient malgré lui avec la foule relève donc bien davantage de l'« avec *et* contre tous » plutôt que de l'« envers et contre tout » puisque chaque événement important qui le constitue en tant qu'être humain s'accomplit en présence de la foule dont il se distingue, mais dont il ne parvient jamais réellement à se détacher – à l'exception de la scène de l'escalier qui fait suite à la mort du père.

Dans son ouvrage *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Gilles Deleuze cherche à définir les deux grandes formes narratives qu'il associe à ce qu'il nomme « l'image-action ». Proche de la forme dramaturgique utilisée dans les films hollywoodiens de l'âge classique, l'image-action fonctionne sur le schéma action/réaction. Deleuze définit la grande forme ainsi : SAS ou SAS', c'est-à-dire « situation, action, situation inchangée » dans le premier cas ou, plus souvent, « situation, action, nouvelle situation » dans le second cas. Prenant l'exemple de *La Foule*, Deleuze considère que le film illustre davantage le premier cas, la sous-forme SAS, dans laquelle le milieu (plus que la situation) ne parvient pas réellement à influer sur la situation du personnage. Ainsi, écrit le théoricien, la figure SAS', « où l'individu modifie la situation, a bien pour envers une situation SAS, telle que l'individu ne sait plus que faire et se retrouve au mieux dans la même situation : le cauchemar américain de "*La Foule*"[23]. » Cette impossibilité pour le personnage à changer sa situation de départ est intéressante parce qu'elle correspond à l'évolution de la représentation de la foule dans le film. Tant que John s'obstine dans sa volonté à s'élever au-dessus de la foule, celle-ci est représentée comme une masse à la plasticité changeante, tantôt grouillante, tantôt encerclante et étouffante mais toujours indistincte, anonymisée, dépersonnalisée. Or, cette indistinction est associée à la part fantasmatique de John qui se rêve au-dessus de la masse mais qui n'a pas les moyens de son ambition. C'est lorsqu'il prend conscience de son impuissance et qu'il accepte la réalité de sa situation que l'aspect de la foule se modifie. John commence, symboliquement, par courir dans le même sens qu'un groupe de travailleurs sans

emploi se présentant à un guichet[24]. Un plan rapproché le montre alors cherchant à intégrer la queue de force mais il est repoussé par différents hommes dont on aperçoit désormais les visages. « Il faut que je travaille. J'ai une femme et un enfant. » dit-il à l'un d'entre eux. Ce dernier lui répond spontanément : « Comme presque tout le monde ici. » C'est la première fois que John s'adresse verbalement à l'une des individualités constituant cette foule et la première fois qu'il entre physiquement en contact avec cette dernière.

Deleuze n'a donc pas entièrement raison de voir en *La Foule* un parfait exemple de sa forme SAS. Si l'on se place d'un point de vue dramaturgique, il est exact que le film de Vidor montre un échec individuel et surtout social. John ne parvient pas à « devenir quelqu'un ». Pour autant, comme le dit très bien Jean Mitry, *La Foule* se place davantage du côté du « réalisme psychologique » plutôt que du côté du « réalisme social[25] ». Psychologiquement, on ne peut nier une forte évolution du personnage principal qui passe d'une rêverie narcissique très freudienne[26] à l'acceptation de ses possibilités et, surtout, de ses impossibilités. Jean Mitry reconnaît d'ailleurs au film *The Greed* de Victor Stroheim, une qualité précieuse : la possibilité d'opérer une « description quasi phénoménologique de la durée[27] ». Autrement dit, grâce à ses ellipses et en prenant soin de faire évoluer son personnage à travers le temps et les années, King Vidor rompt avec l'aspect théâtral du cinéma hollywoodien pour faire de *La Foule* un véritable spectacle cinématographique.

Dans la pure tradition de la pensée deleuzienne, c'est donc bien le milieu, l'environnement – et en l'occurrence, ici, la confrontation avec la foule – qui modifie intérieurement le personnage et lui permet de reprendre contact avec la réalité. C'est aussi le moment où la grande Histoire rejoint la petite et que la crise de 1929 semble menacer les bonnes résolutions de John tandis qu'il s'apprête enfin à marcher puis, dans la dernière scène, à regarder dans le même sens que le reste du groupe, s'inventant ainsi un avenir commun.

Caractériser… au risque de dissoudre

Six ans plus tard, on assiste à un changement de paradigme avec *Notre pain quotidien*. Bien que John demeure relativement sûr de lui, il comprend rapidement qu'ils ne peuvent pas, avec Mary, remettre seuls en état la ferme de l'oncle Anthony. Il plante donc des pancartes le long du terrain proposant à quiconque le souhaite de le rejoindre dans cette nouvelle aventure[28]. Surpris par l'affluence de travailleurs en quête d'un emploi, John cherche à faire le tri parmi les nouveaux arrivants. S'ensuit une scène assez cocasse qui peut être vue comme l'envers de celle, à la fin de *La Foule*, où John cherche à rejoindre la queue des demandeurs d'emploi. Bombant le torse et se désignant du doigt à Mary, il prend une posture de chef et fait aligner les hommes présents. Un travelling latéral accompagne sa rencontre avec les différents personnages formant la première ligne. Ce procédé de mise en scène est en vérité une façon de casser la plasticité mouvante de la foule pour davantage instaurer des échanges individuels fonctionnant par paires. Ainsi, la foule se décompose et se mue rapidement en une addition d'individus singuliers immédiatement caractérisés à l'aide d'un trait

représentatif : le violoniste délicat, l'homme taciturne et menaçant ou le commis-voyageur prêt à tout pour se vendre lui-même. En acceptant de faire face à la foule dans le but d'en faire un collectif d'individus, John modifie ainsi en profondeur sa vision de la société tout en changeant radicalement le système de représentation de cette même foule dans laquelle il s'était tant démené au cours du film précédent.

Les plans larges et les surimpressions montrant la foule comme une masse fourmillante et dévorante laissent donc place, dans *Notre pain quotidien*, à des plans rapprochés et à des échanges qui humanisent et singularisent les différents individus formant la nouvelle communauté agraire. Ainsi, dans la séquence suivante[29], on retrouve bien un homme qui concentre l'attention entouré d'une multitude d'individus réunie au coin d'un feu : John harangue la communauté et provoque l'enthousiasme. Mais rapidement, tandis que le jeune homme cède la parole, plusieurs hommes se lèvent pour proposer chacun un modèle de société à adopter. On bascule alors dans un phénomène de groupe dans lequel la parole circule. Faut-il en déduire pour autant que la foule a entièrement disparu du second volet du diptyque ? Non, mais elle est représentée à certains moments bien précis, notamment lorsqu'un représentant de la loi ou de l'église s'exprime. Lorsque la ferme est menacée d'être mise aux enchères et vendue au plus offrant, un rassemblement à lieu devant le shérif pour faire bloc[30]. On retrouve alors un dispositif de représentation classique : un homme face à la foule. De même, lorsque le travail de plantation est achevé par la coopérative, l'un des travailleurs se met naturellement à prier tandis que la foule se met à genoux[31]. La scène est symboliquement forte car filmée en contre-plongée, renforçant ainsi le lien qu'entretient l'homme humble avec le ciel et, *in fine*, avec les forces divines.

Le propos idéologique de King Vidor est une fois encore ambigu : le collectif se heurte aux représentants de l'état – tout en faisant respecter et appliquer la loi – mais communie derrière l'homme religieux. De plus, lors de la première réunion au coin du feu, face aux différentes propositions sur le modèle de société à adopter, ce n'est ni la plus utopique ni la plus traditionnelle qui l'emportent mais celle consistant simplement à se ranger derrière un « chef ». Or, la figure du chef semble correspondre tout autant au modèle démocrate du New Deal dans lequel un peuple offre sa confiance aux institutions et au président de la nation chargé de rétablir la prospérité qu'au modèle davantage républicain du rêve américain où chacun est susceptible de prendre son destin en main. Quoi qu'il en soit, c'est bel et bien John Sims qui, à la fin du film, a l'idée de la construction du canal qui sauvera la récolte. S'en suit une séquence magistrale dans laquelle le "*happy end*" hollywoodien n'est possible que grâce à la force du collectif.

Insistons sur le fait qu'il s'agit désormais bien d'un collectif plutôt que d'une foule et ce, pour plusieurs raisons. Il faut d'abord étudier la façon dont King Vidor utilise les échelles de plan. Là où la foule était majoritairement filmée de loin et en plongée, Vidor choisit de représenter le groupe en plan rapproché, voire en gros plan, de façon à insister sur la synchronicité des gestes ainsi que sur la progression des travaux[32]. Le découpage permet au spectateur de bénéficier de points de repère réguliers dans la séquence, notamment en reconnaissant des individus au sein du groupe et en retrouvant,

temporairement, John et Mary tout au long de l'élaboration du canal. Il faut ensuite mentionner l'importance du son. *Notre pain quotidien* est un film sonore. Tandis que la foule était une force silencieuse et inquiétante, le collectif est constitué d'une multitude de voix qui se répondent autant qu'elles s'unissent. La voix singularise, isole. Dans *La Foule*, les hommes et les femmes étaient souvent unanimement chapeautés ; ici, les voix sont genrées et chaque sexe à son utilité dans la progression de l'œuvre collective.

Notre pain quotidien s'achève donc sur un "*happy end*" à la fois collectif et individuel, nous l'avons souligné. John et Mary sortent victorieux de l'épreuve, dominant la foule de travailleurs du haut de leur charrette. S'agit-il d'un manque d'imagination de la part de King Vidor ou d'un attachement aux carcans dramaturgiques centrés sur la création d'un personnage principal ? Lorsque l'on connaît la force lyrique dont est capable le cinéaste, il est difficile de croire qu'il n'a pas volontairement choisi de mettre en avant son couple phare triomphant enfin de l'adversité. Était-il pour autant obligé de le mettre en situation de domination vis-à-vis du collectif ? C'est peut-être l'ultime preuve, s'il en fallait une, de la puissance du mythe ébréché mais pour autant inébranlable du rêve américain.

Conclusion

L'axe de cette analyse croisée revient en fin de compte à aborder la question de l'antagonisme dans les deux films de King Vidor. Il serait facile de faire de la foule un antagoniste mouvant, insaisissable, à la plasticité changeante face à la suffisance de John Sims : une figure presque anthropomorphisée qui incarnerait en le symbolisant le commun des mortels anonymes, dont il s'agit de s'extraire dans l'espoir d'accomplir quelque chose et, ainsi, feindre de repousser une issue promise à tous. Le but ultime du citoyen américain d'alors serait de faire de sa vie une œuvre qui lui survivrait, envers et contre tout. Au fond, le rêve américain qui habite John Sims n'est pas si éloigné de la grande tradition des films de super-héros dont l'industrie hollywoodienne a le secret. Dans ces films aussi il s'agit d'un être humain supérieur qui, en accomplissant de grandes choses, s'élève au-dessus de la foule pour le bien de tous, faisant fi, parfois, de toutes les lois et de toutes les règles édictées par les institutions. Il s'agit malgré tout de rendre justice et de se faire justice soi-même. De même, les grands films ou les grandes séries d'espionnage reposent toujours sur un antagoniste extérieur – symptôme d'une paranoïa collective – souvent russe ou appartenant à la mouvance terroriste, qu'il s'agira de contrer. Un antagoniste dont le chef est incarné mais dont l'organisation qu'il représente est une foule sans visage. Enfin, il en est de même dans les films ayant pour sujet la mafia tels que les trois qui composent la trilogie du *Parrain* (1972, 1974, 1990) de Francis Ford Coppola. Dans la philosophie du rêve américain et à travers les figures héroïques et parfois controversées qui l'incarnent, il ne s'agit donc pas de composer avec la foule, mais de s'élever au-dessus d'elle, de s'en différencier dans une démarche plus individualiste que philanthropique.

Pour autant, ce qui rend le film de King Vidor si passionnant et fin, c'est que le véritable antagoniste de John n'est autre que lui-même. John est un doux rêveur qui a

probablement plus d'ambition que de volonté. C'est lorsqu'il accepte enfin d'être réaliste, de se confronter à la masse des travailleurs démunis et de rentrer dans les rangs par le bas de l'échelle qu'il pourra, paradoxalement, espérer s'élever progressivement au sein de la société. On ne se place pas d'emblée au-dessus de la foule, on doit d'abord apprendre à composer *avec* elle. C'est ce que John fera avec un certain talent dans *Notre pain quotidien*, film dans lequel il devient le chef naturel d'un collectif de paysans œuvrant pour le bien commun. Ce qui est assez fascinant dans ce second volet c'est qu'ici, il n'y a quasiment plus d'antagonistes, du moins pas dans le sens où on l'attendrait d'un film hollywoodien à la dramaturgie classique. Le seul obstacle auquel se heurte le groupe, c'est à celui des conditions climatiques arides : c'est la sécheresse qui menace l'exploitation et non l'avidité ou la méchanceté des hommes. King Vidor semble au contraire désamorcer tout retournement de situation qui pourrait provenir des êtres humains : le meurtrier, fait trésorier, se sacrifie en se rendant à la police pour qu'un autre membre du groupe récolte la rançon plutôt que de voler l'argent ; quant à la vampe des villes ayant des vues sur John, elle repart bredouille après avoir inspiré à ce dernier la solution pour sauver la récolte.

Pour autant, comme nous l'avons étudié dans cet article, les deux plans qui referment le diptyque ne sont pas à la hauteur des valeurs progressistes et humanistes qui irriguent le film. Il y a ici un véritable paradoxe : réaliser un film sans antagoniste humain qui s'achève pourtant par la domination d'un collectif avec lequel on a cessé de chercher à faire corps. John et Mary ne peuvent être ni parfaitement *avec*, ni totalement *contre* tous, une fois encore. Il faut peut-être alors revenir à l'issue du premier volet[33]. L'anecdote est bien connue : King Vidor a tourné pas moins de sept fins différentes pour *La Foule*. Dans l'une d'entre elles, John allait jusqu'au bout de son geste et se suicidait. La fin choisie, douce-amère, est finalement celle qui illustre le mieux cette idée de l'« avec *et* contre tous » : si John et Mary se distingue au départ du reste de la salle et donc du reste de la foule, ils finissent par se confondre avec l'ensemble des spectateurs, renonçant au mythe du rêve américain pour mieux célébrer l'existence des gens humbles et simples dans un ultime éclat de rire collectif.

Notes et références

Ciment Michel, « *Notre pain quotidien*, le new deal et le mythe de la frontière », *Positif*, n°163, novembre 1974.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement* [1983], Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

Freud Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Éditions de la NRF, « Idées », 1971.

Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* [1963], Paris, Éditions du Cerf, 2001.

Mitry Jean, *Histoire du cinéma muet*, t. 3, Paris, Éditions Universitaires, 1973.

Ulloa Jazmine, « Qu'est devenu le rêve américain ? », *Courrier international*, n°1670, novembre 2022.

1 Film consacré à l'engagement d'un jeune américain lors de la Première Guerre mondiale.

2 Jazmine Ulloa, « Qu'est devenu le rêve américain ? », *Courrier international*, n°1670, novembre 2022, p. 29.

3 *Ibid*.

4 *Ibid*.

5 5.14 – 5.47.

6 5.47 – 7.19.

7 Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, t. 3, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 423.

8 11.33 – 13.34.

9 1.02 – 2.32.

10 *Ibid*., p. 422.

11 *Ibid*.

12 *Ibid*.

13 Michel Ciment, « *Notre pain quotidien*, le new deal et le mythe de la frontière », *Positif*, n°163, novembre 1974, p. 31.

14 1.10.25 – 1.11.12.

15 *Ibid*.

16 *Ibid*.

17 1.04.10 – 1.04.52.

18 King Vidor, *La Foule*, Bach films, décembre 2013.

19 Rétrospective King Vidor, Cinémathèque Française, du 10 janvier au 11 mars 2007. *La Foule* y fut projeté le 25 janvier et le 24 février 2007.

20 3.43 – 5.00.

21 58.10 – 1.00.32.

22 1.00.32 – 1.04.52.

23 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* [1983], Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 200.

24 1.19.15 – 1.20.54.

25 Voir note n°5.

26 Pour le psychanalyste Sigmund Freud, l'état de rêverie engendre un songe égocentrique dans lequel l'être humain se rêve plus puissant qu'il ne l'est en réalité. Voir : Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Éditions de la NRF, « Idées », 1971, p. 69-81.

27 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* [1963], Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 488.

28 15.18 – 18.21.

29 18.21 – 21.01.

30 31.46 – 33.39.

31 27.28 – 28.42.

32 1.00.14 – 1.10.25.

33 1.28.05 – 1.29.20.