



## THESIS / THÈSE

### MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

#### Les éléments antagonistes dans le cinéma social de Capra (1934-1939) Entre historicité et représentation

NEVZADI, Hadrian

*Award date:*  
2022

*Awarding institution:*  
Universite de Namur

[Link to publication](#)

#### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Université de Namur  
Faculté de philosophie et lettres

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de**  
Master en cultures et pensées cinématographiques

---

**Les éléments antagonistes dans le cinéma social de Capra  
(1934-1939) : Entre historicité et représentation**

---

**Nevzadi Hadrian**

**Sous la direction de :** Anne Roekens (Université de Namur)

**Lecteur :** Laurent Van Eynde (Université Saint-Louis - Bruxelles)

Année académique 2021-2022

## Introduction

« Contrairement à ce qu'il paraît, la comédie était en réalité le genre le plus sérieux à Hollywood, en ce qu'il reflétait, à travers l'expression comique, les convictions morales et sociales les plus profondes de la vie américaine. »<sup>1</sup>.

La notoriété du réalisateur Frank Capra n'est plus à démontrer, son cinéma est profondément ancré dans l'histoire américaine du XXe siècle. Cet attachement vis-à-vis des États-Unis s'explique par la personnalité du réalisateur. En effet, Francesco Rosario Capra, arrivé à l'âge de 6 ans aux États-Unis, a durant toute sa carrière, ausculté la société américaine. S'il a participé à l'effort de guerre durant la Seconde Guerre mondiale, en réalisant des films de propagande, c'est surtout pour son travail à Hollywood durant les années 1930 qu'il reste le plus connu. C'est à cette période qu'il réalise ses longs-métrages les plus populaires et les plus acclamés, il reçoit d'ailleurs trois oscars du meilleur réalisateur entre 1935 et 1939.

L'objet de cette recherche portera sur l'œuvre de Frank Capra durant cette période et tout particulièrement sur un ensemble de films présentés comme étant « des films sociaux ». Nous reviendrons évidemment sur l'aspect social de ce corpus de film, mais en guise de préambule, nous souhaitons évoquer ce qu'entendait Frank Capra à travers cette dimension sociale, à savoir « des films dans lesquels j'espérais dire quelque chose au public »<sup>2</sup>.

Cette période a fait l'objet de nombreuses analyses sur lesquelles ce travail s'appuiera, nous pensons tout particulièrement à l'ouvrage de Raymond Carney, *American Vision*<sup>3</sup>. Il est important d'aborder dès cette introduction la véritable nature de ces films. L'aspect social de ceux-ci est une donnée

---

<sup>1</sup> HARVEY, James., *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, New York, Da Capo Press, 1988, p. 83. Cité par HALBOUT, Grégoire., *Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930* dans *Cycnos*, n° 30, Paris, 2014, p. 49.

<sup>2</sup> CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 242.

<sup>3</sup> CARNEY, Raymond, *American Vision : The films of Frank Capra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

essentielle, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit avant tout d'un cinéma de comédie, plus précisément, de *screwball comedy*<sup>4</sup>. Ce sous-genre de la comédie hollywoodienne se distingue par la mise en scène d'un conflit souvent lié à la lutte des classes<sup>5</sup>. C'est donc bien sous les traits de l'humour qu'est représenté cet aspect social. Mais nous reviendrons plus en longueur dans le premier chapitre sur ce type de comédie.

Bien que la recherche scientifique se soit penchée sur ce groupe de films sociaux et tout particulièrement sur le héros américain confronté à ce conflit, il existe peu d'information sur les véritables opposants sociaux de ces comédies.

L'objet de ce travail portera sur l'analyse de ces personnalités qui dressent une frontière sociale vis-à-vis du protagoniste. Dans le premier chapitre, nous chercherons à définir aux mieux ces groupes, leurs nombres, leurs actions, ainsi que la manière dont ils sont représentés dans le film.

Dans le second chapitre, nous essayerons de prendre un peu de hauteur vis-à-vis de ces personnages en les replaçant dans le contexte des années 1930 américaines. Il nous semble important d'effectuer cette part de travail, dans la mesure où l'aspect social du film renvoie évidemment à son contexte de réalisation et de réception.

Dans le dernier chapitre, nous nous attarderons sur la conclusion de ces bandes et donc l'enseignement que le réalisateur cherche à transmettre au sein de ces films. Nous mettrons en lien cette thématique, avec le chapitre précédent, puisque le dénouement de ces personnages est à mettre en parallèle avec ce qui se passe dans la société contemporaine.

---

<sup>4</sup> Souvent traduit en « Comédie loufoque ». La *screwball comedy* est un sous-genre de la comédie.

<sup>5</sup> BOURGET, Jean-Loup., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Collin, 2005, p. 21.

## Choix méthodologiques et définition du sujet

### *Des films « sociaux » hollywoodiens*

Avec plus de 125 ans de création, l'histoire du cinéma foisonne de productions cinématographiques variées. Le cinéma social, bien qu'il soit difficile de le définir comme un ensemble<sup>6</sup>, a lui aussi, pris des formes assez diverses. Si l'on en croit la définition proposée par le Festival du Film Social, il s'agirait d'un cinéma qui tend à « rendre visibles les invisibles ». Il nous semble cependant que la dimension sociale peut-être présente dans un film, sans véritablement donner la parole aux « invisibles »<sup>7</sup>. C'est le cas d'ailleurs, à notre sens, pour le film *It Happened One Night*. Dès lors, nous nous baserons sur la définition proposée par le *Dictionary of Film Studies*, à savoir, « un ensemble de fictions dans lesquels les questions sociales dictent l'action et l'intrigue, mais également où le protagoniste est confronté aux institutions sociales »<sup>8</sup>.

De tous ses contextes de production, le *Hollywood Classic*, soumis au sévère code *hays*, ne semble pas être le cadre le plus favorable pour son émergence. Pour autant, la capitale du cinéma américain a également produit des films sociaux. Cela a eu lieu surtout avant l'instauration du *code* de 1934<sup>9</sup>. Celui-ci impose différentes règles, notamment « le respect du sentiment national »<sup>10</sup>. Derrière cette appellation se cache la volonté de ne pas s'attaquer au système américain ni d'encourager les populations à se retourner contre lui.

---

<sup>6</sup> MESNARD, Philippe., *L'attente du cinéma social* dans *Mouvements*, n° 27-28, Paris, 2003, p. 17.

<sup>7</sup> <https://www.festivalfilmsocial.fr/> (Consulté le 28 avril 2022)

<sup>8</sup> KUHN, Annette et WESTWELL, Guy., *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 894.

<sup>9</sup> STOKES, Melvyn., *Structuring Absences : Images of America Missing From the Hollywood Screen* dans *Revue française d'études américaines*, n°89, Paris, 2001, p. 47.

<sup>10</sup> BORDAT, Francis., *Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain* dans *Vingtième Siècle*, n°15, Paris, 1987, p. 10.

Le cinéma social hollywoodien perdurera néanmoins après 1934, mais la plupart des réalisateurs seront contraints de ne pas dépasser les limites de l'acceptable. Le contexte de la Grande Dépression va pour autant être une période durant laquelle les productions artistiques vont mettre le social au cœur de leurs œuvres<sup>11</sup>.

Ce mémoire se concentrera tout particulièrement sur Frank Capra, mais il est important de mentionner qu'il ne sera pas le seul à réaliser ces *social screwball comedy*, nous pouvons également citer Gregory La Cava ou George Cukor<sup>12</sup>. Nous évoquons ce sous-genre de la comédie dans l'introduction. Ce type de films recentre son intrigue sur la classe moyenne dans plusieurs situations très différentes, mais toujours avec l'aspect social en toile de fond<sup>13</sup>. La dimension sociale se retrouve également dans les rapports entre les personnages de ces films. Qu'il s'agisse d'union sentimentale ou d'opposition professionnelle, c'est souvent du décalage social que provient le sel de ces comédies.

### *La veine sociale chez Frank Capra*

Nombreux sont les différents auteurs qui se sont intéressés aux films de Frank Capra, tout en déterminant un corpus différent pour désigner ses films sociaux. Selon Capra, cette période démarre avec *Mr. Deeds Goes to Town*

---

<sup>11</sup> Il existe de nombreux portraits de la Grande Dépression en Amérique. Nous pensons notamment à Walker Evans pour la photographie ou encore John Steinbeck pour la littérature. Au sujet du « retour » des bandes sociales à Hollywood, voir : KUHN, Annette et WESTWELL, Guy., *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 895-896.

<sup>12</sup> DOHERTY, Thomas., *Hollywood's censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 103.

<sup>13</sup> HALBOUT, Grégoire., *Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930* dans *Cycnos*, n° 30, Paris, 2014, p. 48. Nous n'abordons pas ici la distinction que propose Grégoire Halbout entre comédie populiste et comédie loufoque, dans la mesure où cette distinction, bien qu'intéressante, n'est pas partagée par l'ensemble des théoriciens, mais surtout, car ces deux « types » de comédies possèdent un caractère social indéniable.

(1936) et s'achève avec *Meet John Doe* (1941)<sup>14</sup>. Nous avons choisi d'exclure de notre corpus le film *Meet John Doe*, dont la date de sortie nous semble trop tardive pour comprendre le contexte sociétal de production et de réalisation de ces films. Nous avons néanmoins souhaité intégrer le film *It Happened One Night* (1934)<sup>15</sup>, car il nous semble que ce film présente déjà des éléments prédéterminants pour entrevoir ce « corpus social ». Dès lors, les quatre films analysés dans ce mémoire seront ;

- *It Happened One night* (1934).
- *Mr. Deeds Goes to Town* (1936).
- *You Can't Take It With You* (1938).
- *Mr. Smith Goes to Washington* (1939).

Ces quatre films, réalisés en 5 ans, ont l'avantage de présenter un contexte social similaire, à savoir celui d'une Amérique rooseveltienne, caractérisée par la Grande Dépression, avant l'influence de la Seconde Guerre mondiale. Cette période, qui débute 5 ans après le Krach de 1929, reste néanmoins une période de difficulté économique importante, notamment avec une augmentation importante du chômage et même un certain repli vis-à-vis du reste du monde jusqu'en 1938<sup>16</sup>. Cette proximité temporelle nous permettra d'aborder dans le second chapitre le contexte sociétal américain de cette période.

---

<sup>14</sup> CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 348. Il considère le film suivant, *Arsenic and The Old Lace* (1944) comme étant un film dépourvu de dimension sociale, « pas un grand document social pour sauver le monde ».

<sup>15</sup> Certains auteurs comme Ian Scott, auteur d'une biographie sur le scénariste récurrent de Capra, Robert Riskin, estiment que des films comme *Lady for a Day* (1933), *It Happened One Night* (1934) et *Lost Horizon* (1937) peuvent également être intégrés au vu de leurs dimensions sociales et culturelles.  
SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 54.

<sup>16</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 362-363.

## *Des films « populistes »*

Plusieurs auteurs, qu'ils soient francophones ou anglophones accolent à ces films le qualificatif « populiste ». L'utilisation de cet adjectif est assez troublante, quand on sait la connotation négative qu'il véhicule. Pour autant, comme le souligne David Da Silva, le populisme américain possède une signification plus positive. Elle provient du XIXe siècle et du *Populist Party*, un parti furtif ayant vu le jour entre 1891 et 1908, proche du monde rural, qui s'opposait frontalement aux élites politiques ou économiques<sup>17</sup>. Da Silva continue en affirmant que les films populistes sont également ceux qui cherchent à s'adresser à la majorité de la population<sup>18</sup>.

Concernant cette conception uniquement positive du mot populisme outre-Atlantique, nous devons souligner que les États-Unis connaissent aussi une connotation négative de ce mot<sup>19</sup>. Effectivement, comme le dit Da Silva, ces films cherchent à être vus par le plus grand nombre de spectateurs, mais cela concerne pratiquement toutes les bandes hollywoodiennes.

Nous estimons donc que cette explication n'est pas suffisante. Il faut davantage aborder les revendications du *Populist Party* pour comprendre le véritable sens du cinéma populiste chez Capra. Outre une désapprobation du système économique et social américain, ce parti fugace s'inscrit également dans l'idée d'un clivage urbain-rural assez profond, dans lequel la ville est décriée comme le lieu de la mondialisation et de l'industrialisation, où émergerait la corruption<sup>20</sup>. Leur manière d'opposer, l'Américain agraire naïf, mais porteur de valeurs, à l'Américain urbain, présenté sous les traits d'un avocat ou d'un businessman, fait directement écho au corpus social de

---

<sup>17</sup> DA SILVA, David., *Le populisme américain au cinéma de D.W. Griffith à Clint Eastwood*, Lille, Lettmotif, 2015, p. 19.

<sup>18</sup> *ibid*, p. 21.

<sup>19</sup> Pour plus d'informations : voir STRAVAKIS, Yannis., *How did 'populism' become a pejorative concept? And why is this important today? A genealogy of double hermeneutics*, Thessalonique, Populismus, 2017.

<sup>20</sup> JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 175-176.



Capra<sup>21</sup>. Jean-Louis Coy souligne assez bien la manière dont ces films s'imprègnent de cette « idéologie » en prenant le parti des « petites gens » face à la politique moderne<sup>22</sup>.

### *État de l'art*

Après la Seconde Guerre mondiale, le style Capra déclinera, il réalisera d'ailleurs son dernier film en 1961. Dans les années 1970 et 1980, ses films seront redécouverts par de nombreux théoriciens du cinéma. Le réalisateur continuera à donner de nombreuses conférences et interviews durant « sa retraite » qui durera plus de 30 ans. Il publiera notamment ses mémoires en 1971<sup>23</sup>. Cet ouvrage éminemment intéressant nous renseigne sur les méthodes du réalisateur ainsi que sur les souvenirs de tournage de chacun de ses films « sociaux ». Pour autant, comme le dit très justement Michel Cieutat<sup>24</sup>, il faut être prudent avec ce livre, dans la mesure où Frank Capra n'hésite pas à enjoliver à outrance son parcours, quitte parfois à déformer la réalité. Il faut bien comprendre que cet ouvrage est écrit à une période où son cinéma est redécouvert par de nombreux critiques qui lui accordent une importance considérable. Dès lors, en complément de cette autobiographie, nous consulterons également la biographie assez importante de Frank Capra, écrite par le scénariste Joseph McBride en 1992<sup>25</sup>.

Il existe plusieurs contributions scientifiques qui font référence aux films sociaux de Capra. Dans ce mémoire, nous utiliserons surtout le récent article de Raphaël Jaudon. Bien qu'il ne concerne que deux de nos films, l'auteur y

---

<sup>21</sup> NEVE, Brian., *Film and politics in America*, Londres, Routledge, 1992, p. 28.

<sup>22</sup> COY, Jean-Louis., *Cinéma : populaire ou populiste ?* Dans *Humanisme*, n° 217, Paris, 2017, p. 44.

<sup>23</sup> CAPRA, Frank., *Frank Capra : the name above the title: an autobiography*, New York, MacMillan, 1971.

<sup>24</sup> Dans une conférence donnée à l'institut Lumière, le 8 novembre 2011. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh\\_Lkmg](https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh_Lkmg)

<sup>25</sup> MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011.

synthétise assez bien les nombreuses théories qui existent sur cet ensemble de films. Pour autant, l'auteur se focalise surtout sur la rhétorique populiste des protagonistes chez Capra, notamment dans leur rapport à la foule qui les acclame<sup>26</sup>. Notre recherche s'intéresse plutôt à ce qui fait face à ce protagoniste. Nous reprenons néanmoins la notion de « foule » de Jaudon, pour déterminer cette force non personnifiée, qui confronte le protagoniste, mais nous y reviendrons par la suite.

Dans une approche plus contextuelle de l'histoire des États-Unis durant les années 1930, ce mémoire s'appuiera sur une histoire des États-Unis de référence, avec l'ouvrage de Jean-Michel Lacroix<sup>27</sup>. Pour un lien plus clair entre la période et le cinéma, nous citerons l'ouvrage *Dancing in the dark*<sup>28</sup> de Morris Dickstein, qui dresse une histoire culturelle de la Grande Dépression, en consacrant un chapitre au réalisateur. Il existe également un travail assez conséquent sur l'aspect politique et sociétal du cinéma durant la Grande Dépression, qui sera indispensable à notre recherche<sup>29</sup>.

Dans le second chapitre, nous étudierons le lien entre la politique et les films de Capra en nous appuyant sur d'autres ouvrages comme celui de Ian Scott, qui fait également référence au cinéma de Capra<sup>30</sup>.

Ce mémoire portera sur « ce monde étranger » que va découvrir le héros. Il s'agit d'une sorte de communauté de personnes que le réalisateur va critiquer. Au sein de celle-ci, nous retrouverons un personnage qui s'opposera plus frontalement que les autres au protagoniste. C'est l'antagoniste, qui sera défini dans le premier chapitre, qui nous intéressera tout particulièrement. Concernant celui-ci, nous regrettons l'absence d'une contribution de référence

---

<sup>26</sup> JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 173-197.

<sup>27</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

<sup>28</sup> DICKSTEIN, Morris., *Dancing in the Dark : A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010.

<sup>29</sup> MORGAN, Iwan., *Hollywood and the Great Depression : American film, politics and society in the 1930s*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2016.

<sup>30</sup> SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2011.

sur les « méchants au cinéma ». Nous allons donc nous intéresser à des ouvrages plus généraux, comme ceux d'Yves Lavandier, qui sont issus de la narratologie. Nous pensons notamment à *la dramaturgie*<sup>31</sup> ainsi qu'à *construire un récit*<sup>32</sup>. Dans ces deux livres, l'auteur revient sur les fondements de la création de récits et donc sur la manière dont les antagonistes jouent un rôle d'obstacle pour le protagoniste. Ces deux ouvrages seront également très précieux pour entrevoir la problématique du dernier chapitre, qui s'intéressera aux dénouements de ces films.

### *Forme du mémoire*

Ce mémoire prendra une structure quelque peu particulière. Au texte, nous associerons un support audiovisuel. Cette vidéo illustrera tout particulièrement le premier chapitre, en cherchant à présenter les récurrences de ces films, ainsi qu'une sorte de typologie des personnages auxquels doit faire face le protagoniste de l'histoire.

---

<sup>31</sup> LAVANDIER, Yves., *La dramaturgie - l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy, Le Clown & l'enfant, 2011.

<sup>32</sup> LAVANDIER, Yves., *Construire un récit*, Cergy, Le Clown & l'enfant, 2011.

# Chapitre I : Définir les opposants au protagoniste

## 1.1 Antagoniste, méchant et anti-héros

Nous avons déjà précisé que nous n'évoquerions pas frontalement la figure des protagonistes. Ceux-ci ayant fait l'objet de nombreuses analyses. Pour autant, il nous semble pertinent de les évoquer dans l'introduction de ce premier chapitre. Il s'agit presque tout le temps d'un homme assez naïf, membre d'une communauté assez modeste, qui va subir un déplacement. Ce déplacement peut à la fois être géographique, professionnel, social... Cela varie selon les intrigues, mais celui-ci aboutit toujours à une confrontation sociale avec un nouvel environnement. L'objectif de ce mémoire sera donc de s'intéresser à ces personnalités « étrangères » face auxquels le protagoniste va essayer de lutter. Dans un premier temps, nous évoquerons l'antagoniste, qui est l'opposant principal du protagoniste. Pour autant, la définition de ce personnage se révèle complexe.

Dans l'introduction et la partie consacrée aux choix méthodologiques, nous avons utilisé uniquement la notion « d'antagoniste ». D'autres termes sont pourtant préférés pour qualifier ces personnages et dans la langue française, la notion de « méchant » est souvent utilisée dans différents types de fiction. Cependant, comme le souligne Yves Lavandier, qui a travaillé sur la question, la notion de méchant et d'antagoniste est différente.

Le méchant cherche à augmenter son plaisir par n'importe quels moyens, peu importe si cela doit entraîner le malheur des autres<sup>33</sup>. L'antagoniste est un obstacle pour le protagoniste, ses actions s'opposent aux actes de celui-ci<sup>34</sup>. C'est donc en cette qualité qu'il nous intéresse pour cette recherche.

Pour autant, ces deux appellations ne sont pas indissociables, dans les films de Capra, les antagonistes sont pour la plupart, dépourvus d'un véritable

---

<sup>33</sup> LAVANDIER, Yves., *La dramaturgie - l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy, Le Clown & l'enfant, p. 136.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 132.

mauvais fond. Cette méchanceté est surtout à mettre sur le dos du système qui détermine leur comportement. C'est pour cette raison qu'il nous semble pertinent de ne pas se focaliser seulement sur l'antagoniste.

L'exemple de *Mr. Smith Goes To Washington* est intéressant à ce sujet. L'antagoniste est très clairement le sénateur Paine, incarné par Claude Rains. Il est celui qui s'oppose frontalement au jeune sénateur Smith. Pour autant, il reçoit tous ses ordres d'une éminence grise, en la personne de l'homme d'affaires Jim Taylor, un vrai « méchant ». Cet exemple montre bien la difficulté de déterminer qui est le principal antagoniste de l'histoire. Jim Taylor n'est pas celui qui influe directement sur les actions du sénateur Smith, mais il demeure néanmoins à l'origine de ce conflit.

Ce mémoire ne cherche pas à fixer notre regard sur les méchants et les antagonistes, mais bien d'étudier le comportement de tous ceux qui se confrontent à nos protagonistes, qu'ils soient plus ou moins apparents dans le film, tant qu'ils s'insèrent dans un contexte d'opposition sociale.

## 1.2 Définir les antagonistes

Dans notre corpus, certains antagonistes sont assez faciles à identifier. Ce point nous permettra d'évoquer de manière synthétique, le contenu de nos films.

Dans *You Can't Take It With You*, les parents de Tony Kirby sont clairement les contradicteurs sociaux principaux de cette comédie. Nous pensons en particulier au père, Anthony Kirby, dans la mesure où la mère demeure moins présente à l'écran et pourrait être catégorisée comme un personnage plus secondaire, mais qui tend tout de même à déterminer une distance sociale. Nous reparlerons de ce type de personnage dans le point suivant. Ce troisième film social dans l'ordre chronologique présente l'intrigue suivante, Tony Kirby est le fils d'Anthony Kirby, un homme d'affaires très puissant. Tony, qui travaille pour son père, partage une relation sentimentale avec sa secrétaire, Alice Sycamore. La confrontation sociale sera évidemment la rencontre entre la famille de Kirby et celle de Mrs. Sycamore.

Au sujet de *Mr. Smith Goes To Washington*, il s'agit d'un jeune homme qui fait de la politique à une échelle locale et rurale qui se retrouve élu sénateur fédéral. Il va donc se rendre à Washington et découvrir un monde très différent de ce à quoi il s'attendait. Concernant l'antagoniste, nous venons tout juste de les évoquer, en la personne de Jim Taylor et du sénateur Paine.

Concernant *Mr. Deeds Goes To Town*, cet adversaire est également facilement identifiable, il s'agit de l'avocat John Cedar, qui cherche à récupérer l'héritage de Deeds par tous les moyens. Longfellow Deeds est un homme issu d'une petite ville, qui va hériter d'une grande fortune suite au décès d'un oncle lointain. Dans un souci administratif, il devra se rendre dans la ville de New York et va découvrir le monde des affaires.

Le premier film de ce corpus, *It Happened One Night* relate l'histoire d'une jeune femme d'une famille aisée, Ellen Andrews, qui va échapper à l'emprise de son père, qui est opposé à l'union de sa fille avec un homme de son rang. Durant sa fuite, elle va rencontrer un journaliste Peter Warne, issu de la classe moyenne. Ce film présente déjà une spécificité par rapport aux autres, puisqu'il ne possède pas véritablement un antagoniste précis. C'est très certainement la raison, pour laquelle ce film n'est pas régulièrement repris dans le corpus « social » de Capra. Le conflit dans ce film, réside dans le mariage presque par intérêt entre Ellen Andrews et King Westley. La dimension sociale du film se déplace du conflit Protagoniste/Antagoniste pour se situer entre les protagonistes, incarnés par Clark Gable et Claudette Colbert.

### 1.3 Une foule « d'antagonistes » secondaires

Dans nos quatre films, nous retrouvons des personnages, pour la plupart secondaires, qui ne sont pas véritablement des antagonistes absolus, mais qui accentuent le contraste social entre le protagoniste et son adversaire. C'est le cas des conseillers dans *You Can't Take It With You*, mais nous pourrions également mentionner l'ensemble des sénateurs dans *Mr. Smith* ou encore l'ensemble des avocats du tribunal dans *Mr. Deeds*. Nous estimons qu'ils devraient être considérés comme une foule présente pour donner corps au

système décrié par Capra. Nous reprenons l'idée de foule utilisée par Raphaël Jaudon<sup>35</sup>, mais nous l'entendons ici comme la masse qui se dresse face au protagoniste. Cette donnée nous semble pertinente, puisqu'elle s'inscrit en opposition avec le cinéma hollywoodien traditionnel. Les films américains ont toujours été construits de manière individualiste, par opposition à d'autres cinématographies nationales qui ont fait jouer un rôle non négligeable à la masse<sup>36</sup>. Sans celle-ci, le film pourrait être perçu comme une opposition simple entre deux personnages. La présence de cette dernière permet d'isoler le protagoniste, qui semble marginal vis-à-vis de la société urbaine dépeinte par Capra. Sans la foule, les structures sociales sembleraient fragiles, alors qu'elles tendent à être représentées comme inébranlables. Pour autant, ce mouvement reste difficilement observable, puisque la logique hollywoodienne perdure. Dès lors, celle-ci, à de rares exceptions près, ne participe à l'action que via le prisme d'un personnage qui la représente. Il est également intéressant d'observer qu'une profession, celle de journaliste, va également former une sorte de foule à part, au cœur de laquelle émergent des personnages secondaires importants. Nous aborderons ce sujet dans le point suivant.

À côté de ces rôles qui donnent du corps aux structures économiques et politiques, il existe également des personnages qui possèdent une implication plus importante dans les films et dont le rôle peut parfois varier durant le long-métrage. Nous avons évoqué précédemment la mère de Tony Kirby dans *You Can't Take It With You*. À ce sujet, il est intéressant d'observer les rôles que joue l'actrice Jean Arthur, à la fois dans *Mr. Deeds* ainsi que dans *Mr. Smith*. Dans ces deux films, elle incarne à chaque fois une jeune femme, façonnée par le système, qui décide de rejoindre le protagoniste pour tenter de transformer les structures sociales. (Elle est à la fois la journaliste qui piège Deeds avant de

---

<sup>35</sup> JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 190.

<sup>36</sup> Régis Dubois parle d'ailleurs de la « glorification de l'individualisme ». Concernant la foule, c'est le cas du cinéma soviétique communiste, avec l'idée de la *masse-héros* chez Eisenstein. DUBOIS, Régis., *Hollywood : cinéma et idéologie*, Cabris, Suliver, 2008, p. 40.

l'aider au procès, mais également la secrétaire qui se moque de Smith avant de l'épauler au Capitole).

Ces personnages n'apparaissent pas comme de véritables antagonistes dans la mesure où leurs « bons sentiments » l'emportent assez rapidement sur leurs habitudes, ils sont d'ailleurs les premiers à être convaincus par le protagoniste. Capra cherche à les représenter comme étant des victimes collatérales du système, ils ne se rendent même plus compte des abus de ce dernier, avant que le héros ne viennent leur ouvrir les yeux. À travers ces personnages, Capra arrive à expliciter sa critique du système.

#### *1.4 Un monde à part, la curieuse critique du monde journalistique de Capra*

Comme nous l'évoquerons dans le second chapitre, Capra prend le parti de fixer le protagoniste dans un « monde » différent, pour traiter d'une problématique sociale précise. C'est ainsi qu'il critique, le monde des affaires, celui des avocats ou encore la sphère politique. Le monde de la presse est égratigné, mais pas de manière frontale. C'est ainsi que les journalistes sont dans un premier temps représentés comme prêts à tout pour un scoop. Le film *It Happened One Night* joue d'ailleurs sur ce point. On ne sait pas dans la première partie du film, si Peter Warne apprécie réellement Ellen Andrews où s'il veut simplement écrire un bon papier. Même chose pour Louise Bennett dans *Deeds*. La journaliste joue de sa personne pour obtenir des informations sur celui qu'elle qualifiera de *Cinderella Man*. Dans *Mr. Smith Goes to Town*, les journalistes sont encore une fois dépeints comme un ensemble néfaste, qui déforme les propos du sénateur Smith. Ils vont jusqu'à se moquer de lui, quand celui-ci demande simplement qu'ils relatent la vérité. (42m35). Enfin, la fin du film montre que l'homme d'affaires Jim Taylor a la main mise sur la presse dans son État, ce qui sous-entend la corruption de celle-ci.

Cependant, les journalistes ne sont jamais les véritables antagonistes de l'histoire. Ils semblent être une composante essentielle dans les villes que décrit Capra. Dans ce mémoire nous ne parlerons pas précisément des journalistes. En effet, pour des raisons chronologiques, nous avons exclu de



notre corpus le film *Meet John Doe* de 1941. Ce film place son action au centre du monde journalistique, même chose pour le film *The Power of the Press* de 1928. Nous pensons dès lors qu'il serait regrettable de dresser un portrait de la presse dans le cinéma de Capra, en faisant abstraction de deux films qui abordent le sujet frontalement.

## 2. Représentation et personnalité des antagonistes

Il est assez aisé d'établir la carte d'identité de l'antagoniste. Il s'agit d'un homme blanc de plus de 50 ans, de classe sociale bourgeoise, pourvu d'un pouvoir important. En clair, c'est un dominant comme défini par Weber, à savoir un homme qui instaure des attentes sur ceux qu'il domine et dont la légitimité n'est jamais remise en question<sup>37</sup>. Ces similitudes se retrouvent également dans certaines foules, comme chez les sénateurs ou les juges.

Concernant l'apparence, nous devons tout de suite parler de l'acteur Edward Arnold, qui incarne à la fois le père Kirby dans *You Can't Take It With You* ainsi que l'homme d'affaires Jim Taylor dans *Mr. Smith*. Pour le premier film, Capra voulait tellement qu'Arnold incarne le personnage d'Anthony Kirby, qu'il a retardé de deux mois le tournage du film. Il considérait le personnage d'Arnold comme étant le rôle le plus important du film et parle à son sujet de *scélérat-héros*<sup>38</sup>. En qualifiant ces antagonistes de « héros », Capra semble leur accorder une importance majeure. Ceci est assez logique, dans la mesure où ces personnages symbolisent le système que Capra cherche à critiquer.

Pour revenir à l'acteur Arnold, dans ces deux films, il présente un embonpoint certain, il porte des lunettes et est fumeur. Ce sont des caractéristiques qui rappellent les caricatures des « *Robber baron*<sup>39</sup> » réalisées

---

<sup>37</sup> LAFAYE, Caroline., *La domination sociale dans le contexte contemporain* dans *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 45, Louvain-la-Neuve, 2014, p. 128.

<sup>38</sup> \**Villain-hero*, dans la version originale. CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 283.

<sup>39</sup> « Robber baron » est une appellation péjorative, utilisée surtout à la fin du XIXe siècle pour qualifier les grands patrons, dont la réussite était imputée à l'exploitation de la main-d'œuvre.

à la fin du XIXe siècle<sup>40</sup>. Ce rapprochement entre les « *Robber baron* » et les antagonistes chez Capra, proposé par Raphaël Jaudon, nous semble tout à fait pertinent, d'autant plus que Capra voyait en Edward Arnold, le célèbre banquier du XIXe siècle John Pierpont Morgan<sup>41</sup> très souvent caricaturé et présenté comme étant un *Baron voleur*<sup>42</sup>.

À côté d'Edward Arnold, les acteurs qui incarnent ses antagonistes présentent des traits moins caricaturaux. Ce sont surtout leurs actions, leurs prises de parole, qui permettent de les identifier. Il est intéressant de remarquer à quel point ces hommes sont déterminés par la profession qu'ils occupent. D'ailleurs dans *You Can't*, à la question « quels sont vos hobbies ? », Anthony Kirby répond « le business ». (1h12m50sec). Les professions que ces antagonistes chérissent sont d'ailleurs à l'origine de la domination que nous évoquions précédemment. C'est ainsi que dans ce même film, Kirby est prêt à exproprier différentes personnes, dans le but de créer une usine sur ce territoire. Cette domination se retrouve également chez l'avocat John Cedar et sur l'emprise qu'il a sur toute sa foule de sbires, ainsi que chez le sénateur Paine et l'homme d'affaires Taylor qui cherchent à construire un barrage.

Par rapport à d'autres « acteurs » du système, les antagonistes sont profondément manichéens, car ils sont définis uniquement par leur travail. C'est ainsi que dans *You Can't take it with You*, lorsque son épouse lui explique que son fils entretient une relation avec sa secrétaire, d'un milieu social inférieur, la seule solution envisageable est le licenciement de celle-ci. Nous pourrions mentionner de nombreux autres exemples soulignant l'importance de la position professionnelle de ces antagonistes.

Tout ce qui n'est pas de l'ordre du travail leur paraît insignifiant. Pour illustrer cette information, il est intéressant de s'arrêter sur la musique intradiégétique de ces films. La musique s'avère être la propriété des protagonistes donc des classes populaires. Nous retrouvons ce schéma dans

---

<sup>40</sup> Raphaël Jaudon parle de physique caricatural, d'une image bolchévique du capitalisme. JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 186-187.

<sup>41</sup> CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 283.

<sup>42</sup> STROUSSE, Jean., *Morgan : American financier*, New York, New York Perennial, 2000.

nos trois derniers films, Longfellow Deeds joue du tuba pour se détendre, cela lui sera d'ailleurs reproché durant son procès, la chorale des écoliers de Jefferson Smith effraye le gouverneur chargé d'entrer en contact avec le futur sénateur (9min15sec), et enfin, l'harmonica joue un rôle considérable dans *You Can't Take It With You*. D'ailleurs, on retrouve également un marimba dans la maison Vanderhof.

Revenons sur l'exemple de l'harmonica dans *You Can't*. Dans un premier temps, cet instrument est uniquement joué par Martin Vanderhof. Cependant, lors de la rencontre entre les deux familles, Anthony Kirby refuse de mentionner son passé d'harmoniciste, c'est uniquement lorsque son fils en parle, qu'il est contraint de l'avouer, tout en refusant d'en jouer, ces affaires lui prenant trop de temps. (1h13min). Ce n'est qu'à la fin du film qu'il jouera de cet instrument à nouveau et autorisera la relation entre son fils et sa secrétaire.

Nous n'avons pas véritablement évoqué la question des vêtements dans nos films. Dans les faits, cette thématique, qui s'est souvent fait l'écho de représentation sociale, est assez absente de nos films. Les protagonistes sont souvent moins bien soignés que les antagonistes, mais cette différence n'est pas véritablement saisissante. Cette thématique se présente véritablement une seule fois, avec le personnage de Longfellow Deeds. Dans un premier temps, ce dernier s'étonne d'avoir un costume sur-mesure, mais surtout, refuse catégoriquement de porter un smoking « queue-de-pie », car il ne veut pas avoir l'air ridicule. (23m45s). Pour autant, il serait incorrect d'entrevoir le vêtement comme un marqueur social déterminant dans notre corpus.

## *2.1 Des hommes de la ville*

S'il y a une caractéristique commune à ces personnages, c'est bien leur lieu de vie. Ils sont tous des hommes issus de la ville, par opposition à nos protagonistes, qui proviennent presque toujours du monde rural, tout particulièrement Deeds et Smith. Cette opposition va tout naturellement prendre une place majeure, puisque face à la ville présentée comme corrompue, ces deux protagonistes vont très souvent revendiquer la droiture de

leurs petites communes. C'est ainsi que Mandrake Falls et la ville non citée du sénateur Smith<sup>43</sup>, vont chacune s'opposer frontalement à ces mégapoles que sont New York et Washington D.C.

Le monde urbain, qui a pourtant toujours fait l'objet de critique<sup>44</sup>, semble véritablement jouer un rôle prépondérant dans l'élaboration des opposants au protagoniste. Le meilleur exemple pour illustrer ce propos apparaît dans *Mr. Deeds*. Longfellow, fan de poésie, rencontre par hasard l'un de ses modèles, le poète Brookfield. (35min). Flatté d'être convié à sa table, Deeds comprend très vite que l'invitation de la part du groupe de poètes a simplement pour but de se moquer de sa poésie, écrite sur des cartes postales.

La présence de ce clivage au sein de notre corpus n'est pourtant pas surprenante. Les années 1930 sont une période charnière de cette thématique. En effet, c'est à cette période que les villes deviennent plus peuplées que les campagnes<sup>45</sup>. Ce qui est surprenant, c'est l'opposition si frontale entre ces deux Amériques. Capra insiste d'ailleurs sur cette division, il montre ces deux franges de la population américaine qui s'expriment de manière différente. Nous pensons au procès de *Deeds*, durant lequel les juges, des hommes de la ville, ne comprennent pas les mots *Pixilated* ou *Doodlers*, utilisés par la population rurale.

Il existe de nombreux autres exemples, qui illustrent la discordance entre le protagoniste et la population de la ville. C'est le cas lorsque Deeds court à la fenêtre pour observer un camion de pompier, alors que c'est tout à fait normal pour les citoyens (22min30sec), ou encore lorsque le sénateur Smith se perd à

---

<sup>43</sup> La petite ville, ainsi que l'état de Smith ne sont jamais explicitement cités dans le film. Cela se comprend dans la mesure où le film, comme l'explique le premier écriteau, cherche à prendre le plus de distance possible de la réalité. Pour autant, le scénario du film est basé sur l'ouvrage de Lewis Foster « The Gentleman from Montana ». Ce qui pourrait être une piste, selon McBride. D'autres voient une ressemblance entre le sénateur Paine et le sénateur du Missouri Harry S. Truman. La capitale factice de l'État, Jackson City, pourrait d'ailleurs fait écho à la véritable capitale du Missouri, Jefferson City.

MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 403.

<sup>44</sup> WEIL, François., *Naissance de l'Amérique urbaine : 1820-1920*, Paris, SEDES, 1993, p. 9-13.

<sup>45</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 294.

Washington devant le mémorial Lincoln (22min). Cet exemple est intéressant, car comme nous l'évoquerons dans le chapitre suivant, la ville de Washington se confond avec les institutions américaines et son histoire. Alors que Smith est impressionné par D.C., le reste de son entourage ne comprend pas vraiment sa fascination pour la capitale américaine. Cet exemple illustre bien qu'en réalité, les films de Capra critiquent davantage les comportements de la population urbaine, plutôt que les villes elles-mêmes. Celles-ci demeurent le siège de l'histoire américaine. Même dans la ville de New York, mégapole par excellence, Deeds arrive à montrer une fascination pour plusieurs lieux, comme le Mémorial d'Ulysse Grant, alors que les urbains qui l'espionnent de connaissent vraisemblablement pas bien ce lieu. (46min).

Cette fascination se retrouve également chez le sénateur Smith vis-à-vis du Mémorial Lincoln. La figure de Lincoln est importante dans les films sociaux de Capra, à tel point que plusieurs chercheurs ont effectué un parallèle entre le 16e président des États-Unis et les acteurs James Stewart et Gary Cooper<sup>46</sup>. De notre point de vue, l'allusion la plus captivante envers un président des États-Unis, est la mention de l'influence de Thomas Jefferson. En effet, certains auteurs ont entr'aperçu une relation entre ces films et la doctrine agrarianiste du troisième président des USA<sup>47</sup>. Cette doctrine présente les fermiers comme les véritables acteurs de la démocratie, par opposition aux aristocrates qui seraient corrompus<sup>48</sup>. Bien entendu, les revendications les plus politiques de ce mouvement n'apparaissent pas dans nos films<sup>49</sup>, mais on y retrouve cette

---

<sup>46</sup> RICHARDS, Jeffrey., *Frank Capra et le cinéma du populisme* dans *Positif*, n° 133, Lyon, Actes Sud, 1971, p. 54-67. Cité par JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 176.

<sup>47</sup> C'est notamment le cas de Michel Cieutat dans cette conférence donnée à l'institut Lumière, le 8 novembre 2011. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh\\_Lkmg](https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh_Lkmg)

<sup>48</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 130-131.

<sup>49</sup> DICKSTEIN, Morris., *Dancing in the Dark : A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010, p. 487.

critique des mieux nantis, ainsi que l'importance de la communauté<sup>50</sup>. Cette dernière, qui peut être à la fois religieuse, géographique, ethnique, possède une importance majeure aux États-Unis.

Nous avons fait référence à la solitude rencontrée par les protagonistes dans la ville, n'oublions pas qu'ils occupent chez eux une place importante. En effet, rattaché à une fanfare, dirigeant des boy scout ou icône d'un village, les protagonistes jouent toujours un rôle clé dans leurs bourgades. Cela accentue évidemment l'opposition urbain/rural. Là où le conflit prend sa forme la plus sévère, c'est lorsque les antagonistes cherchent à transformer le paysage rural. C'est ainsi que dans *You Can't*, Vanderhof, seul propriétaire de son habitation, promet à sa communauté de garder sa maison, pour empêcher la création d'une usine d'armement ou encore dans *Mr. Smith*, le sénateur du même nom, cherche à empêcher l'élaboration secrète d'un barrage, sur des terrains acquis de manière confidentielle.

Ces enjeux ne sont pas le fruit du hasard, ils martèlent une fois encore, le conflit entre villes et campagnes, en démontrant que ces dernières sont en danger. L'exode rural qui voit le jour au même moment se ressent assez bien dans les films. Le monde urbain joue donc un rôle déterminant dans l'élaboration du conflit narratif. Il est à la fois, le lieu de tous les opposants du protagoniste, mais également un endroit pernicieux par opposition aux campagnes accueillantes et solidaires. Nous évoquons ici le monde urbain par opposition au monde rural, dans la logique des clivages définis par Lipset et Rokkan<sup>51</sup>. À ce sujet, il est intéressant de montrer la confusion pertinente qu'effectue Capra entre les clivages ruraux/urbains et centre/périphérie, dont la théorisation est évidemment postérieure à son cinéma. Il semble plutôt

---

<sup>50</sup> BRASS, Tom., *Popular culture, populist fiction(s) : The Agrarian Utopias of A.V. Chayanov, Ignatius Donnelly and Frank Capra* dans *Journal of Peasant Studies*, n° 24, Londres, p. 155-157.

<sup>51</sup> LIPSET, Seymour, ROKKAN Stein, *Structures de clivages, systèmes de partis et alignement des électeurs : une introduction*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008. Nous éviterons également de calquer ce modèle pour les États-Unis, dans la mesure où selon Stein Rokkan, lui-même, tous ces clivages ne peuvent s'appliquer parfaitement aux États-Unis. ROKKAN, Stein., *Citizens, Elections, Parties. Approaches to Comparative Study of the Processes of development*, Oslo, Universitetsforlaget, 1970, p. 143. Cité par DELFOSSE, Pascal, *La théorie des clivages. Où placer le curseur ? Pour quels résultats ?* Dans *Revue internationale de politique comparée*, n° 15, Louvain-la-Neuve, 2008, p. 372.

entrevoir un clivage entre les centres urbains et le reste des États-Unis. Au vu de cette confusion, nous n'aborderons pas véritablement dans le détail les questions de clivages comme définies par Lipset et Rokkan.

Dans ce premier chapitre, nous avons tenté d'identifier au mieux les personnalités contre lesquels lutte le protagoniste. Vu l'abondance d'éléments à notre portée, nous nous sommes concentrés sur les points qui nous semblaient les plus pertinents et d'une importance majeure. Dans un premier temps, nous avons essayé d'être le plus clair en nous arrêtant sur la définition de l'antagoniste, ainsi que sur les personnalités gravitant autour de lui. Dès lors, nous avons épinglé plusieurs personnages que nous considérons comme les antagonistes « principaux » de ces bandes et nous avons donc cherché à dresser leur carte d'identité. Il nous est apparu qu'il s'agissait d'hommes de plus de 50 ans, exerçant une profession symbole d'un capital social élevé et étant défini par cette dernière. Ces hommes ne considèrent que ce qui gravite autour de leur emploi, dès lors toute autre activité, comme la musique, la poésie semblent à leurs yeux assez improductive.

Dans un second temps nous avons porté notre attention sur le lieu d'action de ces antagonistes, à savoir, les grandes mégapoles. Très rapidement, nous avons choisi de consacrer une partie de ce chapitre à ce sujet, dans la mesure où la confrontation entre le protagoniste et ce lieu semblait témoigner d'un enjeu plus grand, à savoir le clivage historique entre les territoires ruraux et urbains. Nous avons donc cherché à démontrer à quel point ce clivage était ancré dans les films sociaux de Capra et plus largement dans sa filmographie<sup>52</sup>.

Dans ce premier chapitre, nous avons peu abordé le premier film de notre corpus *It Happened One Night*. Comme nous l'évoquions antérieurement, ce film, ne présentant pas véritablement d'antagonistes, il nous semblait inapproprié de l'étudier dans cette partie. Dans les faits, le véritable antagoniste de ce film est le système lui-même, dans lequel un mariage entre gens de

---

<sup>52</sup> Le Film *It's a Wonderful Life* de 1946 perdure cette tradition. On retrouve à nouveau, un banquier, qui cherche à modifier le territoire d'une petite ville, face à un protagoniste, dont la communauté dans laquelle il œuvre l'aidera à se sortir de ce conflit avec l'antagoniste.

rangs sociaux différents demeure alambiqué. Nous parlerons de cette thématique dans le chapitre suivant, mais il est intéressant d'observer à quel point cette problématique sociale va s'effacer au fil du temps de notre corpus de film. À ce sujet, il faut souligner le rôle pivot du troisième film, par ordre chronologique, de cette liste, *You Can't Take It With You*, car on y retrouve à la fois les éléments de *It Happened One Night*, à savoir l'union impossible entre deux protagonistes à cause de leurs classes sociales, mais également la veine plus économique et politique, avec *Deeds* et *Smith*.



## Chapitre II : Des films baromètres de leur société ?

Dans ce chapitre, nous mettrons tout d'abord en relation le contexte représenté dans ces films, face à la réalité historique que connaissaient les États-Unis dans les années 1930. Comme nous venons de l'observer, nos quatre films partagent plusieurs éléments en commun, tout en évoluant dans des environnements divergents. C'est ainsi que dans ce corpus, Capra nous fait découvrir le Sénat américain, le monde des affaires ou encore la question du mariage entre personnes issues de classes sociales différentes. Étant donné les portraits peu flatteurs des antagonistes de Capra, il nous semble essentiel d'étudier les personnages de ces films en parallèle avec la société de l'époque.

Dans un second temps, nous nous focaliserons sur le message plus général que cherche à transmettre Frank Capra au travers de ses films. Il nous semblait fondamental de revenir sur cet aspect, étant donné les nombreux et différents écrits portant sur les revendications politiques du réalisateur<sup>53</sup>.

### 1. Des antagonistes, à l'écran comme à la ville ?

#### 1.1 L'endogamie sociale dans *It Happened One Night*

Comme évoqué précédemment, dans ce film, il n'existe pas d'antagoniste humain. Bien que la relation entre Peter Warne et Ellen Andrews crève l'écran, celle-ci demeure impossible, dans la mesure où Ellen est déjà mariée avec, King Westley, un homme de son rang. La figure du père d'Ellen est très importante dans le film. Alors qu'il semble faire partie du monde dans lequel il évolue, il va pourtant encourager l'union entre nos deux protagonistes. Plusieurs auteurs ont abordé ce personnage, nous pensons notamment à Morris Dickstein. Ce dernier fait une comparaison de ce père avec les

---

<sup>53</sup> On a prêté au réalisateur, qui a voté républicain toute sa vie, des idées à la fois fasciste et socialiste, preuve du désaccord autour du message véhiculé dans ses films. JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinéma, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 178.

antagonistes de nos films incarnés par Edward Arnold<sup>54</sup>. Il montre que le père d'Ellen utilise tous les moyens possibles pour retrouver sa fille, comme l'auraient fait les autres antagonistes, mais à l'inverse, devient le « meilleur père du monde »<sup>55</sup>.

Cette analyse qui présente Alexander Andrews, comme un antagoniste changeant d'avis, ne colle pas, à notre sens, avec le film de 1934. Effectivement, dès le début du film, nous apprenons que cet homme cherche à annuler le mariage de sa fille dans la mesure où il n'appréciait guère son gendre. Pour autant, il n'y a aucune dimension sociale dans ce choix, puisque ce gendre provient également d'un milieu social aisé. Le père ne peut donc être présenté comme l'antagoniste social de ce film, d'ailleurs sa fille, en fuyant lors de la cérémonie religieuse, lui donnera raison. (1h42min30sec).

Pour revenir au début du film, bien qu'il se dispute avec sa fille, on sent néanmoins une certaine complicité entre eux, ce qu'on ne retrouve pas dans *You Can't Take it With You*. La fuite d'Ellen du bateau de son père, pour retrouver son époux, n'est en aucun cas similaire au romantisme que l'on pourrait retrouver dans les autres films de Frank Capra. Il s'agit juste d'une jeune fille qui veut rapidement se marier avec un homme de son rang. Dès lors, d'un point de vue social, il n'y a rien de surprenant dans cette fuite, c'est surtout le comportement du père qui interpelle. C'est pour cette raison que nous ne pouvons considérer Alexandre Andrews comme l'antagoniste de cette comédie sociale.

L'antagoniste, au sens de l'obstacle défini par Lavandier, ne tient donc pas très longtemps. Évidemment, Alexandre Andrews, avec que ses hommes de main cherchent à empêcher Ellen d'accomplir son objectif, celui de rejoindre King Westley à New York. Pour autant très rapidement, cette comédie prend une dimension sociale et c'est dans cette seconde « partie » du film qu'apparaît

---

<sup>54</sup> Il ne précise pas en revanche, s'il fait davantage écho au film *You Can't Take It With You* ou à *Mr. Smith Goes to Washington*, ce qui est problématique, dans la mesure où comme nous l'avons vu, dans le premier film il s'agit d'un antagoniste qui change à la fin du film, contrairement à *Mr. Smith*, où il incarne un véritable méchant. Pour autant, comme il s'agit d'incarner un père, il doit certainement faire référence au premier film.

<sup>55</sup> DICKSTEIN, Morris., *Dancing in the Dark : A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010, p. 490.

celui que nous estimons être le véritable antagoniste du film, à savoir l'endogamie sociale américaine.

Bien que cela ne soit jamais explicité clairement, le rapprochement entre Ellen Andrews et Peter Warne, ne peut se concrétiser. Dans un premier temps, à l'évidence, à cause de l'union d'Andrews avec Westley, mais par-dessus tout, à cause de leurs milieux sociaux divergents.

Il est important de préciser que ce film a été défini par le philosophe Stanley Cavell comme étant le premier film de ce qu'il va appeler les comédies de remariage<sup>56</sup>. Pour autant, dans ce texte qui va faire autorité, l'auteur ne traite pas véritablement des causes du remariage. Plusieurs auteurs, ayant par après étudié la question, vont souligner le profond bouleversement que va connaître l'institution maritale. À partir du XXe siècle, le mariage est vu comme un moyen d'épanouissement, de bonheur. Dès lors, de nombreux mariages vont être (re)faits dans ce sens, avec un sentiment amoureux qui prend de plus en plus d'importance<sup>57</sup>.

*It Happened One Night* met donc en place cette thématique du remariage, mais elle confronte également deux modèles, celui du mariage comme vecteur social, par opposition au mariage d'amour. Même si le remariage était déjà présent dans la vie bourgeoise à cette époque<sup>58</sup>, le film rend cette question encore plus manichéenne. Néanmoins, le refus du mariage social est à replacer dans cette période de chamboulement de celui-ci, mais également dans un contexte de libération des droits des femmes<sup>59</sup>.

Pour continuer sur « la désuétude » du mariage social, ce film présente également de manière implicite, un rapport à la sexualité des protagonistes grandement insistant. Cela peut sembler en inadéquation avec l'idée du

---

<sup>56</sup> CAVELL, Stanley., *Pursuits of happiness : the Hollywood comedy of remarriage*, Harvard, Harvard University Press, 1981, p. 71-111.

<sup>57</sup> SHUMWAY, David., *Screwball Comedies : Constructing Romance, Mystifying Marriage* dans *Cinema Journal*, n° 30, Texas, 1991, p. 7-8.

<sup>58</sup> *ibid*, p. 12.

<sup>59</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 359-360.

mariage social, pour autant, à cette période, la sexualité va occuper un nouveau rôle et sera également un vecteur de remariage<sup>60</sup>.

Nous venons de le voir, le remariage prend une place de plus en plus importante au début du XXe siècle et ce film montre assez clairement cette tendance. On remarque dans *It Happened One Night* que la dimension sociale est toujours utilisée comme un ressort comique et jamais dramatique. Celle-ci elle est au cœur de l'impossibilité de l'union entre les deux personnages. Le remariage est tout à fait possible, il est même en vogue à cette période. Néanmoins, Ellie Andrews préfère, dans un premier temps, faire perdurer cette tradition de l'endogamie maritale, plutôt que de s'unir avec celui pour qui elle éprouve de l'attraction. C'est dans ce sens que nous estimons que l'endogamie sociétale américaine est l'antagoniste de ce film, pour l'obstacle qu'il dresse face à Ellie Andrews. Outre le fait qu'il ne s'agisse pas d'une personne, cet antagoniste est encore plus difficile à déceler dans la mesure où il demeure sous-entendu, jamais évoqué concrètement et qu'il reste complexe malgré tout, de l'annuler.

Cette idée de remariage est pertinente dans le cadre de notre recherche, étant donné le contexte des années 1930, qui connaît une augmentation drastique du nombre de mariages et de divorces<sup>61</sup>. Nous regrettons néanmoins l'absence de documentation sur l'endogamie sociale des plus fortunés. Ces données auraient pu être intéressantes à mettre en parallèle avec l'intrigue de ce « premier » film social de Capra.

## 1.2 « *Money is the root of all evil* ». La représentation des avocats d'affaires face au généreux Longfellow Deeds

Avant d'aborder la représentation des avocats dans *Mr. Deeds Goes To Town*. Il est intéressant de se pencher sur le nom du protagoniste, Longfellow

---

<sup>60</sup> COONTZ, Stéphanie., *Marriage, a history : how love conquered marriage*, New York, Penguin, 2006, p. 198.

<sup>61</sup> UNITED STATES NATIONAL CENTER FOR HEALTH STATISTICS, *100 years of marriage and divorce statistics, United States 1867-1967*, Rockville, National Center for Health Statistics, 1973, p. 8.

Deeds. Le mot Deeds, en anglais, signifie d'une part « l'acte juridique ». Celui-ci sera recherché par les avocats durant tout le film, car ils souhaitent mettre la main sur l'héritage du protagoniste. Cette pression à la signature se retrouve dans le titre de l'œuvre. D'autre part, Deeds, peut également signifier « la bonne action, le bénévolat », comme dans l'expression, *one good deed*<sup>62</sup>. Cette polysémie du nom nous renseigne sur plusieurs éléments au cœur de l'intrigue.

Pour revenir aux antagonistes, ils sont présentés très rapidement dans le film, mais l'antagoniste principal est évidemment John Cedar, le dirigeant du cabinet d'avocat *Cedar, Cedar, Cedar & Budington*. Cette longue appellation tourne déjà en dérision certains noms allongés des cabinets d'avocats.

Le film présente les mêmes thématiques abordées précédemment notamment son protagoniste, un homme honnête rural confronté à la dureté du monde urbain. Pour autant, ce film possède également de nombreuses autres spécificités. La première étant la critique du milieu des avocats. Cette profession, longtemps considérée comme positive, c'est d'ailleurs la profession majoritaire des signataires de la déclaration d'Indépendance<sup>63</sup>, prend une tournure plus néfaste durant la Grande Dépression, comme le mentionne assez bien Anthony Chase.<sup>64</sup> En effet, durant celle-ci, plusieurs auteurs de fictions ont montré une image très négative des avocats profitant de la crise pour s'enrichir, au même titre que les propriétaires fonciers<sup>65</sup>.

À travers cet exemple, nous comprenons que le conflit urbain/rural occupait une certaine importance, la crise va accentuer les tensions, en blâmant plusieurs professions, notamment celles exercées par nos antagonistes.

Outre les professions et l'origine géographique, c'est également sur le terrain des valeurs individuelles que vont s'affronter l'antagoniste et le protagoniste. Cela se ressent dans la seconde partie du film. Un homme qui

---

<sup>62</sup> À comprendre dans le sens, faire sa bonne action.

<sup>63</sup> BROWN, Richard., *The Founding Fathers of 1776 and 1787 : A Collective View* dans *The William and Mary Quarterly*, n° 33, Williamsburg, 1976, p. 478.

<sup>64</sup> CHASE, Anthony., *Lawyers and Popular Culture : A review of Mass Media portrayals of American Attorneys* dans *American Bar Foundation Research Journal*, n° 11, Chicago, 1986, p. 284.

<sup>65</sup> *ibid.*

s'est introduit au domicile de Deeds, critique sa manière d'utiliser son argent. (1h13min20sec). Dans un premier temps, notre protagoniste croit qu'il s'agit encore d'un homme qui en veut à son argent. Mais, il s'agit simplement d'un fermier, affamé, qui lui relate la difficile situation des campagnes. Cette rencontre ouvre les yeux de Deeds, il décide alors de redistribuer toute sa fortune, à des gens dans le besoin. Encore une fois, nous devons signaler que c'est un rural, le fermier, qui transmet un discours de vérité à Deeds que la ville éloignait des enjeux majeurs.

Cette redistribution des richesses ne durera pas longtemps. Les hommes de Cedar arrêtent Deeds, sous prétexte que cette générosité ne peut-être que l'œuvre d'un homme déraisonné. Il s'en suit un procès pour juger de l'état mental de ce dernier. Outre la critique des juristes qui poursuivent un homme pour sa générosité, c'est un conflit de société que l'on observe dans ce film. La générosité de Deeds, perçue comme de l'inconscience, concorde pourtant avec les valeurs de partages de la société rurale, très souvent mentionnées dans nos films. Plusieurs auteurs, comme Ian Scott, font référence à cet ensemble de valeurs comme étant des « *implicit value structure*<sup>66</sup> ». Cette expression, intraduisible en français, sous-entend un ensemble de valeurs communes, partagées par tous les membres d'une communauté. Cette idée de valeurs communes au sein d'une collectivité, fait évidemment écho à ce que nous avançons dans le premier chapitre, quand nous abordions l'agrarianisme de Frank Capra, ainsi que l'importance de la communauté dans la société américaine. Ce partage de valeurs au sein des communautés rurales ne fait aucun doute dans notre corpus. Malgré cela, plusieurs commentateurs perçoivent dans le film un autre ensemble de valeur, à savoir celle véhiculée par le *New Deal rooseveltien*.

---

<sup>66</sup> MALAND, Charles., *Frank Capra*, New York, Twayne, 1995, p. 96. Cité par SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 58-59.

### 1.2.1 L'ombre du New Deal sur les films populistes

De prime abord, ce rapprochement proposé entre Capra et Roosevelt ne semble pas si évident. D'autant plus que le réalisateur ouvertement républicain, a toujours voté contre celui qui a été élu à quatre reprises président des États-Unis<sup>67</sup>. Même si le réalisateur ne manque pas de souligner le charisme du 32<sup>e</sup> président américain<sup>68</sup>, comment expliquer la jonction de ce corpus, avec le *New Deal* ?

Pour ce faire, revenons à la *nouvelle donne*. L'intrusion de cette doctrine politique surprend, puisqu'elle se compose en majorité de lois économiques précises là où nos films ne présentent aucune action concrète. Cela concerne surtout le premier *New Deal*, qui apparaît dès l'élection de FDR. Le second *New Deal*, voit le jour entre 1935 et 1938, il est moins radical que le premier et propose une aide supplémentaire aux populations les plus démunies, que ce soit dans le monde urbain avec *National Labor Relations Act* ou dans le monde agricole avec le *Soil Conservation and Domestic Allotment Act*<sup>69</sup>. C'est notamment pour ces actes que le rapprochement entre Capra et Roosevelt a vu le jour.

Cependant, cette association ne nous paraît pas cohérente. Si le président et le réalisateur voulaient se préoccuper de « l'homme oublié<sup>70</sup> », les solutions proposées sont radicalement différentes. Roosevelt est un politicien, issu d'une grande famille, ceux-là mêmes que Capra répudie dans plusieurs de ces films. Parmi les autres différences entre les deux hommes, il nous semble intéressant d'évoquer ce qui sera abordé dans le dernier chapitre, à savoir le dénouement de ces films. Roosevelt, avec sa politique, cherche à répondre aux problèmes causés par la Grande Dépression dans tous les États-Unis. À l'inverse, les films de Capra, bien que présentant des *Happy Endings*, ne

---

<sup>67</sup> MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 257.

<sup>68</sup> CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 370.

<sup>69</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 374-377.

<sup>70</sup> *ibid*, p. 368.

possèdent en aucun cas cette vision globalisante, ce qui répond à la logique du cinéma américain. Il s'agit d'épisodes anecdotiques, dans lesquels le système n'est jamais profondément altéré. Il est vrai que le *New Deal* avait également comme objectif de reprendre la culture américaine au plus grand nombre, de montrer l'Amérique aux Américains<sup>71</sup>. Pour autant, il nous semble que ce rapprochement ne peut justifier un lien si direct entre Capra et Roosevelt.

Capra, durant sa retraite, a souvent évoqué cette association, en précisant que si certains de ces films ont pu montrés des caractéristiques proches du *New Deal*, celles-ci étaient déjà présentes dans plusieurs de ces longs-métrages antérieurs à 1932 et donc antérieur au *New deal*<sup>72</sup>. En clair, il a toujours refusé ce rapprochement, en explicitant qu'il réalisait des films sur les gens durant la *Grande Dépression*, sur leur courage, ainsi que sur la manière dont ils s'en sont sortis. Cette dernière phrase démontre assez bien l'ambiguïté autour de ce rapport Capra/New Deal. Durant toute sa vie, le réalisateur n'a jamais considéré la politique du président américain comme salvatrice, dès lors, il ne pouvait s'en revendiquer. Les sempiternels débats autour de cette période économique<sup>73</sup> font que ce lien Capra/Roosevelt est d'autant plus difficile à proposer. Cependant, il nous semble que les différents éléments que nous venons de citer, à savoir, l'absence dans ces films de véritables lois économiques, la représentation assez rude du monde politique, associé à la critique du *New Deal* par Capra, ne peuvent permettre ce rapprochement. Et même si plusieurs auteurs présupposent d'une éventuelle influence du scénariste attitré de Capra, Robert Riskin, qui était pro *New-Deal*<sup>74</sup>, il nous

---

<sup>71</sup> BÉJA, Alice., *Exhibons les pauvres ! Retour sur la Grande Dépression américaine* dans *Esprit*, n° 385, Paris, 2012, p. 30-32.

<sup>72</sup> MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 258.

<sup>73</sup> FOLSOM, Burton., *New Deal or Raw Deal ? : How FDR's Economic Legacy Has Damaged America*, New York, Threshold, 2009.

<sup>74</sup> SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 59.



semble que l'individualisme de Capra était trop important pour avoir influencé toute sa filmographie<sup>75</sup>.

Ce paragraphe consacré à la vision politique de Capra peut paraître éloigné des antagonistes, mais il est important pour nous afin de clarifier cet aspect du réalisateur. En effet, cette dimension politique va influencer la conception du réalisateur sur les antagonistes, mais également sur le dénouement de l'intrigue, que nous aborderons dans le dernier chapitre.

### *1.3 Le monde des affaires dans You Can't Take it With You*

Précédemment, nous avons évoqué certaines thématiques de ce film, notamment le mariage, avec le film *It Happened One Night*. Nous retrouvons ici la même structure, à savoir l'union entre deux personnes de milieu différent. Pour cette thématique, c'est surtout la mère de Tony qui s'oppose à cette union, son père, lui, se concentre surtout sur ses affaires. Au lieu de chercher à raisonner leur fils, les parents Kirby décident de jouer le jeu, pour que ce dernier réalise lui-même, de l'aberration de ce mariage avec sa dactylo. Ce comportement de façade de la part des parents déplace le thème central du film. C'est de la rencontre entre les deux familles que va naître l'opposition sociale du film. Le mariage n'est qu'un prétexte pour aboutir à cette confrontation et plus particulièrement, l'affrontement entre les deux patriarches, Martin Vanderhof et Tony Kirby.

Le personnage de Tony Kirby ne se définissant que par ses actions économiques, c'est dès lors ce sujet qui sera fréquemment au cœur du débat. Néanmoins, Capra n'est pas aussi critique vis-à-vis des hommes d'affaires, qu'il le sera envers les avocats ou les politiciens. Nous avançons cette thèse, au vu de la scène de la garde à vue, que vont connaître les deux familles. (1h21min20sec). Dans un premier temps Vanderhof va expliquer à Tony Kirby qu'il ne comprend pas pourquoi il cherche « désespérément à vouloir gagner autant d'argent qu'il ne pourra jamais dépenser ». Dans un second temps, c'est

---

<sup>75</sup> SCOTT, Ian., *In Capra's Shadow : The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*, Lexington, Kentucky University Press, 2006, p. 8.

Boris, le russe de la famille Vanderhof, qui en s'adressant au patriarche de la famille Kirby, précise qu'il n'est en aucun cas « un homme d'affaires, mais un véritable lion ».

Cette nuance nous semble cruciale pour entrevoir la véritable représentation que fait Capra des antagonistes. Il semble dire qu'au fond, ce n'est pas le système économique qui est mauvais, mais ce sont ceux qui en abusent. Cette critique tend à se rapprocher de la représentation visuelle et anachronique des antagonistes, à savoir celle des *Robber Barons*, dont nous avons parlé dans le chapitre premier.

Cependant, cette théorie de l'acceptation du système économique n'est pas cohérente vis-à-vis d'une scène du film. Alors qu'ils attendaient le jeune Kirby, la famille Vanderhof est surprise par l'arrivée d'un homme travaillant pour le service du gouvernement américain qui collecte l'impôt sur le revenu. L'homme avance très vite que le patriarche Vanderhof ne paye pas au gouvernement l'impôt sur le revenu. Ce qui peut surprendre dans cette séquence, c'est que Martin Vanderhof le confirme et le revendique. Il s'explique en affirmant que les impôts ne servent à rien. Quand le fonctionnaire lui rétorque que cela paye la Cour suprême, le congrès, le président ou encore l'armée, Vanderhof dit qu'il ne veut pas financer ces institutions. (40min20sec).

Cette information est assez surprenante, surtout au vu du point suivant qui traitera des institutions politiques, auxquelles est véritablement attaché le réalisateur. Associé au fait que ses propos sur l'inutilité des navires américains semblent risibles, au vu du Second Conflit mondial, qui s'enclenchera une année plus tard, d'ailleurs le fait que Kirby soit un fabricant d'armes, accentue cette opposition entre les deux personnages.

Le réalisateur remet-il vraiment en cause ces institutions ? Nous nous permettrons d'en douter. Nous avons observé que les antagonistes étaient caricaturés dans ces films sociaux, mais c'est également le cas pour nos protagonistes. Ceux dont nous avons déjà traité restaient assez lisses, dans la mesure où ils n'étaient pas véritablement politisés. Ce sont surtout les *implicit value structure*, qui régissaient leurs actes. Le personnage de Vanderhof est différent. Son âge plus avancé, ainsi que son opposition frontale au père Kirby,

font qu'il ne peut adopter la même attitude naïve, partagée par les autres protagonistes. Nous pouvons également imaginer que dans la mesure où le conflit social est dans cette bande, surtout incarné par les acteurs, Capra ait pris le parti de représenter un protagoniste plus « clivant ».

Néanmoins, ce refus de payer l'impôt n'est pas un simple acte isolé de la part de Vanderhof<sup>76</sup>. En effet, durant la Grande Dépression américaine, plusieurs citoyens ont pris le parti, dans un but contestataire, de ne plus payer certains de leurs impôts, notamment les taxes foncières et sur le revenu, qui ont fortement augmenté durant la période<sup>77</sup>.

C'est donc très certainement ce film qui présente la critique la plus contradictoire au sein de notre corpus. L'antagoniste est effectivement représenté de manière caricaturale par sa profession, il considère d'ailleurs que le problème de la Grande Dépression n'est en aucun cas le taux de chômage, qui pourtant était encore de l'ordre de 18%, lors de la sortie du film<sup>78</sup>. Mais à côté de cela, le film nous explique à plusieurs reprises que ce n'est pas tant le système économique le problème, mais bien ceux comme Anthony Kirby, qui en abusent. À côté de cela, la critique de l'imposition américaine demeure néanmoins assez surprenante, même pour un film issu d'un tel corpus. Il nous semble que les raisons invoquées au-dessus, à savoir notamment la volonté d'écarter au mieux l'antagoniste et le protagoniste, peuvent justifier cette théorie assez surprenante. Capra devait néanmoins estimer, que les abus de certains hommes d'affaires étaient bien plus condamnable que le fait de ne pas payer ces impôts pour un contribuable, sinon la figure de l'antagoniste n'aurait eu aucun sens.

---

<sup>76</sup> À ce sujet voir : BEITO, David., *Taxpayers in Revolt : Tax Resistance During the Great Depression*, Chapel Hill, North Carolina Press, 1989.

<sup>77</sup> THORNTON, Mark et WEISE, Chetley., *The great depression tax revolts revisited* dans *Journal of Libertarian Studies*, n° 15, Center for Libertarian Studies, 2001, p. 96-98.

<sup>78</sup> LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 374.

#### 1.4 De la corruption en Amérique : Le portrait au vitriol du Sénat américain

La critique plus contrastée que l'on retrouve dans *You Can't Take It With You*, laisse place à une diatribe beaucoup plus acerbe dans le film *Mr. Smith Goes to Washington*. Ce film, qui à l'origine, devait être une suite à l'histoire de *Deeds*<sup>79</sup>, présente plusieurs antagonistes. Nous avons déjà évoqué cette idée dans le premier chapitre. En effet, même si le sénateur Paine tente par tous les moyens d'empêcher le sénateur Smith de mettre sa politique en place, nous estimons que c'est surtout l'homme d'affaires Jim Taylor, éminence grise de Paine, le véritable antagoniste du film. On comprend, dès le début du film, l'éminente influence de ce personnage. En pleine conversation téléphonique avec l'homme d'affaires, le gouverneur de l'État acquiesce à tous les propos de Taylor. Cela n'étonne d'ailleurs pas la femme du gouverneur, ce qui sous-entend que cette situation est très habituelle. Avant même que le spectateur n'entre dans le capitol, Capra illustre déjà la subordination d'un homme politique de premier plan, à un homme d'affaires. (1min50sec).

Avant de se rendre à Washington, nous devons évoquer une scène assez logique en lien avec les résultats de notre recherche. En effet, lorsque Jim Taylor tente d'imposer le sénateur de son choix, la population proteste en affirmant qu'il s'agit là d'un faire-valoir. Encore une fois, le réalisateur illustre à quel point la population n'est pas dupe et soupçonne à juste titre la corruption s'installant dans les villes, y compris Washington D.C, centre des institutions américaines. (5min15sec).

Nous n'avons pas choisi par hasard d'utiliser l'expression « d'éminence grise » pour qualifier Jim Taylor. Il est de très loin l'antagoniste que l'on voit le moins dans notre corpus, pourtant, il tire les ficelles de l'intrigue. Le film aborde ainsi, sans concession, la corruption en la plaçant au cœur de la démocratie américaine. Avant d'aborder la dimension politique du film, notons une fois de plus que l'antagoniste est un homme d'affaires. Également liée à cette affaire de corruption, cette représentation confirme l'aversion que ressent le réalisateur vis-à-vis de ceux qui dépassent les limites du système.

---

<sup>79</sup> MORGAN, Iwan., *Hollywood and the Great Depression : American film, politics and society in the 1930s*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2016, p. 205.

En ce qui concerne la sphère politique, *Mr. Smith Goes to Washington* présente une critique assez sévère des parlementaires. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises le sénateur Paine. Si au début de l'intrigue, celui-ci semble avoir une attention positive envers Jefferson, il va cependant très vite révéler sa vraie nature, subordonnée aux ordres de Taylor. C'est ainsi qu'il apparaît comme un véritable apparatchik, dont l'ambition politique a disparu depuis longtemps et dont la simple ambition est juste sa réélection. Même si celui-ci, incarné à l'écran par Claude Rains décide de s'éloigner de ce portrait à la fin du film, force est de constater qu'il n'est pas représenté de manière positive dans le film.

Dans la mesure où aucun autre sénateur ne joue un rôle majeur dans le film, nous ne pouvons considérer d'autres parlementaires de manières singulières, mais bien comme un ensemble. Ce groupe ne semble jamais véritablement prendre parti pour le sénateur Smith et est d'ailleurs en faveur de son exclusion du Capitole. Lorsque Paine fait des aveux compromettants à la fin du film, les sénateurs se précipitent vers lui pour épauler un camarade en plein désarroi. Mais il nous semble qu'ils cherchent surtout à ce que Paine ne révèle pas toutes les informations qu'ils possèdent sur le Sénat. Nous parlerons de cette scène dans le dernier chapitre de ce mémoire, lorsque nous traiterons du dénouement de ces bandes. (2H08min20sec).

*Mr. Smith Goes to Washington* met donc en scène un épisode de corruption au sein du Sénat américain. S'il est avéré aujourd'hui que celle-ci existait à cette période<sup>80</sup>, nous pouvons néanmoins regretter le manque de précision de Capra à ce sujet. La simple élaboration d'un barrage ne nous renseigne pas véritablement sur les 20 années de collaboration entre Paine et Taylor.

La critique sociale de Capra échoue dans *Mr. Smith*. En effet, dans les autres films de ce corpus, le réalisateur réussit à sublimer certaines valeurs qui lui sont chères et aussi à présenter une critique de différents groupes d'Américains. En s'attaquant au Sénat américain, il avait l'occasion d'affiner sa critique et de faire entendre ses revendications politiques. Cependant il n'en est

---

<sup>80</sup> GLAESER, Edward et GOLDIN, Claudia., *Corruption and Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 3-4.

rien<sup>81</sup>, le film reprend les mêmes codes que dans les trois films précédents, ceux qui désignent les grandes mégapoles américaines comme des lieux corrompus, en opposition aux campagnes et aux villes plus modestes, partageant les valeurs de l'agrarianisme.

C'est pour cette raison que les différentes allusions au communisme ou au socialisme<sup>82</sup>, qui possède une connotation plus extrême aux États-Unis, nous semblent déraisonnables. Il n'y a aucune tendance contestataire ou révolutionnaire vis-à-vis du système. D'ailleurs le film fait très souvent référence aux institutions américaines<sup>83</sup>. Nous avons déjà cité le Mémorial Lincoln, mais nous allons évoquer le rôle du vice-président des États-Unis. Ce dernier, *de facto* président du Sénat au vu de sa fonction, semble être le seul susceptible d'accorder le bénéfice du doute au sénateur Smith. Les institutions les plus importantes des USA penchent du côté du protagoniste, seuls les hommes corrompus de la ville, sénateurs et journalistes sont du côté de l'antagoniste. Pour le dire autrement, Capra met en scène les institutions américaines, qu'ils considèrent positivement, mais il cherche à démontrer que dans celles-ci, un problème subsiste<sup>84</sup>.

Nous n'avons pas abordé la réception des autres films, car elle ne nous semblait pas pertinente, dans la mesure où nous nous focalisons sur les antagonistes. Même si nous avons évoqué la nature assez simpliste de la critique de Capra, il ressort néanmoins que le film a suscité des débats sur la démocratie aux États-Unis au sein des spectateurs<sup>85</sup>. Il est intéressant d'observer la réception dans les milieux politiques et journalistiques qui ont très mal reçu le film. En effet, dès l'avant-première, dans une salle composée de

---

<sup>81</sup> SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 19.

<sup>82</sup> JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 178.

<sup>83</sup> SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 20.

<sup>84</sup> DICKSTEIN, Morris., *Dancing in the Dark : A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010, p. 485.

<sup>85</sup> SMOODIN, Eric., *Compulsory viewing for every Citizen : Mr. Smith and the Rhetoric of Reception* dans *Cinema journal*, n° 35, Texas, 1996, p. 7-9.

journalistes et de parlementaires, les réactions négatives se faisaient déjà ressentir. Capra dira d'ailleurs qu'à la fin de cette séance, il a reçu la plus grande engueulade de toute sa vie<sup>86</sup>. Même si Joseph McBride rappelle qu'à part Capra, rien ne confirme ces faits, il fait néanmoins remarquer que les journalistes seront cependant très critiques vis-à-vis du film, ceux-ci regretteront cette représentation cynique et caricaturale d'un Sénat corrompu, ils parleront même de « diffamation grossière »<sup>87</sup>.

Ce dernier film semble être l'aboutissement du discours social de Capra, dans la mesure où chronologiquement, il est le dernier de notre liste et surtout, il comporte de nombreux éléments précédemment mentionnés dans ces autres bandes. En choisissant un contexte politique, Capra pouvait véritablement préciser sa pensée sociale. Cependant, *Mr. Smith Goes to Washington* présente le même brouillard vis-à-vis de ses propositions politiques que les trois autres films du corpus. Le réalisateur dresse dans ses quatre films un portrait peu flatteur de quatre milieux sociaux urbains, par opposition à un protagoniste issu d'un milieu rural ou périphérique.

Comme nous venons de le démontrer dans ce chapitre, la plupart des caractéristiques négatives associées à ces milieux ne sont pas dénuées de sens d'un point de vue historique, mais nous devons tout de même préciser que Capra part d'exceptions pour en faire des généralités. Maintenant que ces intrigues ont pu être confrontées au contexte des années 1930, il nous semble pertinent d'analyser le dénouement de ces films. Ces derniers, au vu de la dimension sociale des intrigues, possèdent également un lien important avec l'Histoire.

---

<sup>86</sup> CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976, p. 325-326.

<sup>87</sup> MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 422.

### Chapitre III : Le dénouement des intrigues : Continuité ou rupture ?

Le dénouement au cinéma et plus globalement dans la fiction classique répond la plupart du temps à un objectif narratologique, celui de mettre fin à l'intrigue, de solutionner d'une quelconque manière le problème auquel a été confronté le protagoniste. Le cinéma classique hollywoodien, à de rares exceptions près, a souvent proposé des dénouements heureux, des *happy endings*, qui deviendront une caractéristique importante de ce cinéma<sup>88</sup>. L'instauration de ce type de conclusion n'est pas surprenante. Ceci répond à la même logique que celle insufflée par le *Code Hays* imaginant le cinéma comme un simple divertissement, une occupation anodine n'ayant aucune vertu réflexive<sup>89</sup>.

Nos quatre films, comme la plupart des *screwball comedy*, possèdent une *happy endings*. Cependant, ceux-ci semblent en contradiction avec cette conclusion heureuse et comme nous l'évoquions dans l'introduction, Capra les envisageait comme des films où il cherchait à faire passer un message au public. Les dénouements de ces bandes, même s'ils semblent classiques dans leurs formes, ne sont donc pas de simples *happy endings*. Ils sont dans la continuité du chapitre précédent, car ils véhiculent également un message sur la société qui leur est contemporaine. L'objectif de ce chapitre sera d'étudier les quatre dénouements des films sociaux de Capra et de répondre à la question suivante. Est-ce que ces films présentent une solution à l'intrigue qui semble systémique ou faisons-nous seulement face à une affaire isolée, ne présentant aucun changement collectif ?

---

<sup>88</sup> DOHERTY, Thomas., *Hollywood's censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 163.

<sup>89</sup> MALTBY, Richard, *Hollywood cinema*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 36. Cité par MACDOWELL, James, *Happy endings in Hollywood cinema : cliché, convention and the final couple*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014, p. 3.



## 1.1 *La chute des murs de Jéricho*

Dans *It Happened One Night*, toute la relation entre Peter Warne et Ellen Andrews est symbolisée par ces fameux murs de Jéricho. Cette référence biblique est réalisée par Peter Warne, lorsqu'il dresse un drap entre le lit d'Ellen et le sien. De cette manière, il crée une zone d'intimité à la fois pour lui et pour Ellen. Ce qui est intéressant, c'est qu'outre le respect des mœurs de l'époque, qui n'autorisaient pas un couple non marié à partager une chambre, il nous semble que ce drap symbolise quelque chose de plus. En effet, Joseph McBride voit également dans ce rideau improvisé, une frontière sociale, une zone tampon entre deux milieux distincts, celui d'un prolétaire voyageur face à une héritière snob<sup>90</sup>.

Cette analyse perturbe totalement notre perception du dénouement de l'intrigue. À la fin du film, nous retrouvons Warne et Andrews dans un motel. Le propriétaire des lieux explique qu'il a fourni au couple une trompette, pour « faire tomber les murs de Jéricho », mais il présente également ce couple comme fraîchement marié. (1h44min45sec). S'il est évident que la chute des murs de Jéricho sous-entend un rapprochement intime entre les deux protagonistes, celle-ci résonne également comme l'effondrement de la barrière sociale qui demeurerait au cœur du film. Cet effondrement est évidemment à lier à la thématique du mariage, que nous abordions dans le chapitre précédent. Le film dans son dénouement propose un message très clair, l'arrêt des mariages par intérêt social ou financier au profit d'un union répondant à des intérêts sentimentaux. Nous parlions déjà cette thématique dans le second chapitre, mais il nous semble pertinent de voir à quel point la fin de *It Happened One Night* insiste à nouveau sur ce point.

---

<sup>90</sup> MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 812.

## 1.2 Le procès de l'extravagant Deeds

Si le titre original de l'œuvre, *Mr Deeds Goes to Town* nous renseigne déjà sur l'importance des clivages, urbain/rural, centre/périphérie, le titre français, *L'extravagant Mr. Deeds*, nous donne la caractéristique du protagoniste qui lui sera reprochée à son procès, à savoir, son extravagance qui aboutit à la redistribution de toute sa fortune. Cette soudaine générosité sera présentée comme de l'irresponsabilité, s'en suivra un procès en conclusion du film. La scène du procès véhicule différents messages qui ne se retrouvent pas dans le reste de l'intrigue. La première chose assez surprenante réside dans le témoignage de deux femmes de Mandrake Falls, la ville de Deeds. Il est intéressant de constater qu'elles semblent toutes deux légèrement désaxées, ce qui ne manquera pas de faire rire le tribunal. Nous faisons allusion à ces deux personnages, car ils nous rappellent un autre habitant de Mandrake Falls, celui que Cedar rencontre lorsqu'il part à la recherche de Deeds, au tout début du film et qui comme ces deux dames, semble lui aussi désaxé. (3min10sec). Nous estimons que cela ne peut plus être une simple coïncidence. L'arrivée de ces deux personnages dans l'une des dernières scènes du film confirme une représentation proposée par Capra, celle qui présente les habitants des petites villes comme des gens simples ou pour aller plus loin, comme des personnes légèrement déséquilibrées. Nous avons insisté à de nombreuses reprises sur la perception positive que Capra faisait de ces populations, dès lors il nous semble que cette description est très difficile à entrevoir.

Pour revenir au procès final, après avoir reçu le soutien de nombreux paysans, Deeds se décide enfin à prendre la parole. Alors que de nombreux experts avaient, lors du procès, présenté ses extravagances comme des symptômes de sa folie, Deeds va se défendre en mettant à son tour, en exergue, les excentricités de toute la cour. Cette scène pourrait donc sous-entendre que les hommes, urbains comme ruraux, sont au fond tous les mêmes. Il nous semble néanmoins intéressant de revenir sur le verdict du tribunal. Le juge innocente Deeds en affirmant qu'il est sans doute « l'un des hommes les plus sains d'esprit à être passé dans ce tribunal ». (1h54min). Par

ses mots, le juge ne fait pas qu'absoudre Deeds de toute condamnation, il approuve son projet de partage des richesses vis-à-vis des agriculteurs. Ce dénouement réaffirme donc le message véhiculé durant toute l'intrigue du film, à savoir le bienfait des valeurs partagées par une frange de la population plus rurale, en opposition aux comportements des populations urbaines.

Il est aussi pertinent d'observer le sort réservé à Cedar, l'antagoniste du film. Même si celui-ci reçoit un coup de poing de la part de Deeds avant le verdict du juge, il faut tout de même dire que Cedar s'en sort assez bien. Il ne reçoit aucun blâme pour ces actions moralement condamnables. En « disparaissant » en toute impunité à la fin du film, ce personnage semble dès lors reprendre la vie qu'il menait jusque là. Si le problème de Deeds est réglé, il apparaît qu'un personnage comme Cedar continuera à œuvrer dans la ville. Ceci met en lumière une seconde analyse que l'on peut faire au travers de la conclusion de cette bande, à savoir que des personnalités comme cet avide avocat subsisteront dans les villes américaines.

En mettant la justice au cœur du dénouement, Capra cherche à présenter une figure d'autorité qui va se prononcer en faveur des valeurs portées par le protagoniste et dès lors, condamner celles de l'antagoniste. Il est d'ailleurs assez fascinant de remarquer que ce même schéma se retrouve au terme du film qui devait être la suite de Deeds, *Mr. Smith Goes to Washington*.

### 1.3 Le revirement du père Kirby dans *You Can't Take it With You*

La fin du film de 1938 montre le changement du patriarche Kirby vis-à-vis de ses affaires, ainsi que vis-à-vis de la liaison de son fils. Le film partage une caractéristique commune avec Deeds, à savoir la prise de conscience du personnage. Il a fallu qu'un paysan affamé confronte Deeds pour que celui-ci décide de redistribuer ses richesses. Anthony Kirby fonctionne de la même manière. Après avoir été la cible d'une leçon de morale de Ramsey, un homme d'affaires subissant ses opérations financières et après le refus de son fils au poste de président de la société, l'antagoniste va « ouvrir les yeux ». (1h53min). Il renonce dès lors à son projet, se rend au domicile des Vanderhof

et discute avec Martin Vanderhof. Par la suite, ils jouent ensemble de l'harmonica, ceci confirme la théorie que nous évoquions dans le chapitre premier, qui présente presque une opposition frontale entre les affaires professionnelles, jugées importantes, par opposition à des choses plus futiles, comme la musique. (2h01min50sec).

La véritable scène finale de *You Can't*, qui met en scène un repas entre les deux familles nous semble également très intéressante, à travers le message qu'elle véhicule. Dans un premier temps, lors du bénédicité (2h05min20sec), Martin Vanderhof explique que Tony Kirby, devenu quelqu'un de bien, va dorénavant prendre ses distances avec les *big deals*, pour un moment. Nous retrouvons encore une fois la même idée que celle présentée dans le second chapitre. Ce n'est pas tant le monde des affaires qui est remis en cause, mais ceux qui en abusent et n'entrevoient les relations sociales qu'à travers ce prisme. Ce lien entre « bonne personne » et abandon des affaires professionnelles demeure néanmoins fascinant.

Outre le personnage de Kirby, les réactions de son épouse sont également très intéressantes. Dans un premier temps, elle semble ne pas comprendre le brusque changement d'attitude de son mari, à tel point qu'elle fait une syncope lorsqu'elle le voit jouer de l'harmonica avec la famille Vanderhof. Durant ce même bénédicité, Vanderhof explique qu'il espère arriver à faire changer d'avis Mrs. Kirby. Même si elle semble s'accommoder à la situation à la fin de l'intrigue, il faut reconnaître qu'elle ne présente pas la même tolérance que son époux. Faut-il voir dans ce couple, un échantillon des réactions bourgeoises lorsque les frontières sociales sont brisées ? Les agissements du père pourraient véhiculer un message de tolérance sociale, mais la réaction en demi-teinte de Mrs. Kirby contraste cette analyse. Il nous semble que Capra, par cette dernière scène, cherche à souligner que les frontières sociales demeurent néanmoins dans la société qui lui est contemporaine.

L'exemple de *You Can't Take it With You*, démontre dès lors qu'il est tout à fait possible de briser les conventions sociales en représentant des unions entre personnes de rangs divers, comme c'était déjà le cas avec *It Happened*

*One Night*. Pour autant, la réaction de Mrs. Kirby nous rappelle que cela reste une tâche très fastidieuse.

#### 1.4 Capra confronte le Sénat américain

De tous nos films, c'est très certainement la séquence de fin de *Mr. Smith Goes to Washington* qui est la plus célèbre. Alors qu'il va être la cible d'une tentative d'exclusion du Sénat américain, Jefferson Smith arrive à prendre la parole. (1h37min30sec). Il va conserver cette dernière, en appliquant une ancienne règle du Sénat, à savoir l'obstruction et plus particulièrement *la filibuster*<sup>91</sup>. Cette règle consiste à prendre la parole et à ne plus la céder, pour retarder le vote d'une proposition, en l'occurrence l'exclusion de Smith.

Durant ce laps de temps, s'il n'obtient pas l'adhésion des autres sénateurs, il va être ovationné par la foule, ce qui rappelle évidemment la dernière scène de *Deeds*. Cette obstruction ne va pour autant être éternelle. Après avoir été informé que la presse de son État était à la botte de Taylor, le sénateur comprend qu'il ne pourra plus rien faire et s'effondre. Encore une fois, on retrouve ici un autre modèle que nous avons également observé chez *Deeds* ou encore avec le père Kirby, c'est la prise de conscience. Dans le cadre de ce film, elle vient du sénateur Paine. Pourtant sous les ordres de Taylor, celui-ci ne peut accepter cette situation catastrophique. Il tente dans un premier temps de faire une tentative de suicide, assez implicite dans sa mise en scène, avant de passer aux aveux devant tous les sénateurs. (2h07min50sec).

Nous aimerions tout particulièrement nous arrêter sur les confessions du sénateur Paine, qui ont lieu durant les deux dernières minutes. Alors qu'il passe aux aveux, la réaction de la foule des sénateurs, peu évoquée dans la littérature nous semble assez intéressante. Ils n'ont pas véritablement l'air sous le choc vis-à-vis des propos de Paine, alors que ce dernier révèle les agissements de son État et de Jim Taylor. Il nous semble qu'ils cherchent même à faire taire leur collègue afin qu'il arrête ses confidences. Comment

---

<sup>91</sup> MICHELOT, Vincent., *Le Sénat des États-Unis : centre vital du politique américain ?* dans *Parlements, Revue d'histoire politique*, n°2, Rennes, 2004, p. 88.

justifier cette réaction assez particulière ? Interrompent-ils un homme dans un état second ou cherchent-ils à faire taire un sénateur expérimenté, prêt à divulguer les secrets du Capitole ?

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la corruption était bien présente à Washington à cette époque, dès lors, cette seconde hypothèse nous semble loin d'être improbable. Nous proposons cette éventualité, car la recherche scientifique a plutôt présenté des analyses contraires de cette dernière scène. Celle-ci traite de la figure du président du Sénat, à savoir le vice-président américain. Durant l'obstruction de Smith, le VP semble ne pas être opposé à celui-ci, Il rit à certaines de ces blagues, le renseigne sur des questions de procédures. Le film finit d'ailleurs sur son visage souriant. Après les aveux de Paine et l'acclamation de Smith par le public, le vice-président prend un chewing-gum et se réjouit de la situation.

Plusieurs chercheurs soulignent avec exactitude que le film ne se clôt pas sur les protagonistes dont on ne connaît pas l'avenir, mais sur l'image du vice-président, preuve de l'importance politique que Capra cherche à donner à son film. Certains insistent sur cette conclusion et sous-entendent que le Sénat américain « redevient le bastion de la démocratie américaine »<sup>92</sup> ou encore pour reprendre les mots de Grégoire Halbout que « Jefferson Smith met fin à la corruption du Sénat »<sup>93</sup>. Pour autant, comme nous le proposons précédemment, il nous semble que la réaction de cette foule composée de sénateurs est trop alambiquée, pour affirmer le retour de la démocratie américaine. À aucun moment, les sénateurs américains ne sont apparus comme des soutiens de Smith, ce qui pourrait également sous-entendre une éventuelle corruption de leur part. Pour ces raisons, il nous semble excessif de voir la réaction du président du Sénat, comme le symbole de la restauration d'institution incorruptible. D'ailleurs, la « puissance de frappe » qu'a démontrée

---

<sup>92</sup> MORGAN, Iwan., *Hollywood and the Great Depression : American film, politics and society in the 1930s*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2016, p. 209.

<sup>93</sup> HALBOUT, Grégoire., *Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930* dans *Cycnos*, n° 30, Paris, 2014, p. 48.

Jim Taylor, en orientant tous les journaux de l'État<sup>94</sup> et en influençant le gouverneur, nous semble en contradiction avec l'idée de démocratie.

En ce qui concerne l'évolution politique de Capra, nous considérons *Mr. Smith Goes to Washington*, comme la synthèse, infructueuse à notre sens, de sa critique politique. Il nous semble que ce film et notamment son dénouement peut être vu également comme une synthèse des films sociaux de Capra, mais uniquement à travers leur mise en scène. Il y a effectivement de nombreuses similitudes filmiques entre ce dernier film et les autres bandes de notre corpus.

Outre certains éléments que nous avons mentionnés, comme la « prise de conscience ». La ressemblance entre le procès de Deeds et l'obstruction de Smith est assez effarante. Risquant d'être destitué, Smith va essayer de convaincre de son innocence, tout comme Deeds lors de son procès. Face à eux se trouvent des hommes puissants tentant de les mettre en défaut, les associés de Cedar ou le reste des sénateurs. Le protagoniste possède une audience dédiée à sa cause, la population urbaine présente au procès ou les visiteurs du Sénat. Et enfin, il y a une figure d'autorité, presque de surpuissance, celle du vice-président que nous venons d'évoquer et de l'autre côté, le juge du procès qui absout Deeds. La ressemblance entre ces deux séquences est assez frappante, ce qui confirme l'aspect synthétique de *Mr. Smith Goes to Washington*, tant dans sa forme que dans son fond.

Ce chapitre sur le dénouement de nos films montre assez bien l'envie qu'avait Capra d'accentuer les thèmes qui lui étaient chers. De par la logique du *Happy Endings*, nos films présentent tous des conclusions favorables à nos protagonistes. Pour autant, aucune des solutions proposées à ceux-ci n'a de véritable portée sociale qui sous-entendrait un changement plus global. Ces solutions demeurent personnelles. Dans les trois premiers films, Capra nous montre des problèmes sociaux, mais par leurs natures individuelles, ceux-ci résonnent comme des faits divers. *Mr. Smith*, au vu de l'importance de son endroit, ne peut être classé comme étant un fait divers, mais il répond à la même logique. C'est Smith et par extension son état, qui sont sauvés, mais rien

---

<sup>94</sup> PHELPS, Glenn., *The « Populist » Films of Frank Capra* dans *Journal of American Studies*, vol. 13, Cambridge, 1979, p. 383.

ne sous-entend du « salut » des États-Unis. Vu que Capra ne propose aucune solution à l'échelle systémique, il ne peut prétendre à un dénouement qui répondrait à ces problèmes. Le réalisateur dissémine plusieurs indices dans les quatre conclusions de ces bandes sociales, pour expliquer que ces maux restent présents dans la société. C'est ainsi que les mariages endogames, même s'ils diminuent, demeurent. Des personnalités comme Cedar ne sont en aucun cas punies et continueront à dominer dans les villes. La difficulté d'intégration de Mrs. Kirby dans la famille Vanderhof, sous-entend que la distinction sociale reste un paramètre important. Enfin, comme nous le proposons, il nous semble que la dernière scène de *Smith*, ne peut en aucun cas garantir de l'honorabilité du Sénat américain.



## Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'entrevoir le discours social que cherchait à transmettre Frank Capra dans son corpus « social » de film. Ce sujet n'est dans les faits pas novateur, puisque les déclarations des différents protagonistes avaient déjà fait l'objet de nombreuses études. Nous avons donc pris le parti très rapidement de faire abstraction de ces protagonistes, pour nous focaliser sur les personnalités qui leur faisaient face. Dans la mesure où ceux-ci se déterminaient souvent par leur profession ou leur moralité, il nous est apparu essentiel d'étudier le contexte de l'époque, afin de comprendre ces antagonistes et l'image qu'ils véhiculent pour Capra.

C'est ainsi que dans le premier chapitre, nous avons cherché à catégoriser ces différentes personnalités. Nous avons découvert qu'à côté de l'antagoniste principal de l'intrigue, s'opposant frontalement au protagoniste, il existe tout un ensemble de personnages. Certains ne sont pas si manichéens et prennent vite le parti du protagoniste, tandis que d'autres perdurent au côté de l'antagoniste, cela donne à l'opposition filmique, un aspect moins individuel pour s'apparenter à une confrontation entre un homme et son système. Nous avons décidé d'entrevoir ces complices comme une foule au sein de nos films, qui ne s'exprime presque jamais, mais donne du corps à l'opposition. En analysant plus en profondeur tous ceux qui s'opposent au protagoniste, il est très vite apparu qu'il s'agissait pour la plupart de personnages au rang social élevé, pratiquant une profession qui leur confère un pouvoir important et se définissant par celle-ci. Une autre caractéristique essentielle est qu'ils sont tous des hommes de la ville. Cette donnée va être une part importante de la critique de Capra qui considère véritablement le milieu urbain comme néfaste, par opposition aux campagnes ou petites villes. Dès lors, presque tous les citoyens présents dans ces films seront représentés comme hostiles. Mis à part ceux qui prendront fait et cause pour le protagoniste, les seuls autres soutiens du protagoniste proviendront des campagnes ou petites villes, ce qui illustre bien que les mégapoles, ainsi que ses habitants, sont entrevues de manière négative.

Dans le second chapitre, nous nous sommes arrêtés sur les caractéristiques de ces antagonistes en les comparant à l'époque de réalisation de ces films. Cette période reste très particulière, puisqu'il s'agit de la Grande Dépression. Nous avons donc traité de quatre thèmes importants présents dans ces « contes de fées de la crise »<sup>95</sup>. C'est ainsi que nous avons abordé la question du mariage, le monde politique et financier et enfin le milieu des avocats. Il est très vite apparu que Capra présentait ces thèmes de manière négative, mais de manière moins sévère qu'à l'égard des villes. L'exemple du monde politique est certainement le plus explicite. Le réalisateur présente une image du Sénat indigne, tout en encensant les institutions à plusieurs reprises. Pour lui ce sont ceux qui abusent du système qui sont problématiques et non le système lui-même. C'est également le cas avec le monde des affaires. Il ne critique pas les businessmen, mais ceux qui ne vivent qu'à travers ce prisme. Dans ce chapitre, nous avons observé que Capra n'évoque pas frontalement la pauvreté liée à la période, néanmoins il traite de thématiques contemporaines.

Il nous semblait pertinent dans le dernier chapitre de revenir sur les dénouements de ces films. Au travers de ceux-ci, Capra peut présenter le dernier message qu'il souhaite communiquer à ces spectateurs. Dans la logique de l'*happy ending*, le protagoniste connaît un dénouement évidemment positif. Pour autant, Capra, qui présente un système aux rouages imparfaits, ne montre aucune solution à cette échelle. Les hommes d'affaires, les traditions maritales ainsi que la corruption perdureront après ces films. Ces conclusions cherchent au fond à renseigner les spectateurs sur le monde dans lequel ils vivent, même si le réalisateur a parfois prétendu le contraire. Dans ce dernier chapitre, nous avons également cherché à déceler au mieux la critique ou le message général que Capra cherchait à transmettre au sein de ces films. C'est ainsi qu'il nous est apparu que celle-ci demeurerait assez bancal. Le réalisateur met plusieurs fois en cause le système, sans pour autant oser l'incriminer. Cette oscillation entre un mal systémique ou individuelle explique les difficultés

---

<sup>95</sup> Expression utilisée par l'universitaire Marc Cerisuelo, CERISUELO, Marc., *Stanley Cavell et l'expérience du cinéma* dans *Revue française d'études américaines*, n° 88, Paris, 2001, p. 56.

rencontrées par de nombreux théoriciens du cinéma qui ont tenté d'entrevoir le sens politique de ces films. S'il est évident que Frank Capra présente des éléments critiques concrets dans ces films, comme ceux que nous avons analysés dans ce mémoire, il nous semble que ses accusations demeurent assez simplistes et superficielles. Cela est d'autant plus visible dans *Mr. Smith*, qui bien que présentant un contexte favorable pour affiner une pensée politique et sociale, n'apparaît pourtant pas comme un film synthétique, mais davantage comme un simple long-métrage reprenant un modèle préexistant, à savoir celui proposé dans le cinéma social de Capra. Ce mémoire aura donc cherché à traiter des éléments antagonistes dans le cinéma social de Capra, en réalisant des ébauches de typologie de personnages, en s'intéressant aux antagonistes principaux et en les replaçant dans leurs contextes historiques. Pour autant, au travers de ce prisme, nous ne pensons pas pouvoir énoncer une nouvelle théorie sociale « caprasienne », au vu du manque de complexité que le réalisateur propose dans ces quatre films. Il serait intéressant d'effectuer cette même analyse sur un autre réalisateur issu du Hollywood Classic, pour voir si cette limite à la critique est propre à Capra, ou au système de production américain.

# Bibliographie

## 1. Sources

Les sources filmiques

- It Happened One Night (1934)
- Mr. Deeds Goes to Town (1936)
- You Can't Take it With You (1938)
- Mr. Smith Goes to Town (1939)

## 2. Monographies

- BEITO, David., *Taxpayers in Revolt : Tax Resistance During the Great Depression*, Chapel Hill, North Carolina Press, 1989.
- BOURGET, Jean-Loup., *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Collin, 2005.
- CAPRA, Frank., *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976.
- CARNEY, Raymond, *American Vision : The films of Frank Capra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- CAVELL, Stanley., *Pursuits of happiness : the Hollywood comedy of remarriage*, Harvard, Harvard University Press, 1981.
- COONTZ, Stéphanie., *Marriage, a history : how love conquered marriage*, New York, Penguin, 2006.
- DA SILVA, David., *Le populisme américain au cinéma de D.W. Griffith à Clint Eastwood*, Lille, Lettmotif, 2015.
- DICK, Bernard, *Columbia Pictures : portrait of a studio*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2010.
- DICKSTEIN, Morris., *Dancing in the Dark : A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010.
- DOHERTY, Thomas., *Hollywood's censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007.
- DUBOIS, Régis., *Hollywood : cinéma et idéologie*, Cabris, Suliver, 2008.

- FOLSOM, Burton., *New Deal or Raw Deal ? : How FDR's Economic Legacy Has Damaged America*, New York, Threshold, 2009.
- GLAESER, Edward et GOLDIN, Claudia., *Corruption and Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- HARVEY, James., *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, New York, Da Capo Press, 1988.
- LACROIX, Jean-Michel., *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.
- LAVANDIER, Yves., *La dramaturgie - l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy, Le Clown & l'enfant, 2011.
- LAVANDIER, Yves., *Construire un récit*, Cergy, Le Clown & l'enfant, 2011.
- LIPSET, Seymour, ROKKAN Stein, *Structures de clivages, systèmes de partis et alignement des électeurs : une introduction*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.
- KUHN, Annette et WESTWELL, Guy., *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- MACDOWELL, James, *Happy endings in Hollywood cinema : cliché, convention and the final couple*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014.
- MALAND, Charles., *Frank Capra*, New York, Twayne, 1995.
- MALTBY, Richard, *Hollywood cinema*, Oxford, Blackwell, 2004.
- MCBRIDE, Joseph., *Frank Capra : The catastrophe of success*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011.
- MORGAN, Iwan., *Hollywood and the Great Depression : American film, politics and society in the 1930s*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2016.
- NEVE, Brian., *Film and politics in America*, Londres, Routledge, 1992.
- ROKKAN, Stein., *Citizens, Elections, Parties. Approaches to Comparative Study of the Processes of development*, Oslo, Universitetsforlaget, 1970.
- SCOTT, Ian., *In Capra's Shadow : The Life and Career of Screenwriter Robert Riskin*, Lexington, Kentucky University Press, 2006.
- SCOTT, Ian., *American politics in Hollywood film*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.

- STRAVAKIS, Yannis., *How did 'populism' become a pejorative concept? And why is this important today? A genealogy of double hermeneutics*, Thessalonique, Populismus, 2017.
- STROUSSE, Jean., *Morgan : American financier*, New York, New York Perennial, 2000.
- UNITED STATES NATIONAL CENTER FOR HEALTH STATISTICS, *100 years of marriage and divorce statistics, United States 1867-1967*, Rockville, National Center for Health Statistics, 1973.
- WEIL, François., *Naissance de l'Amérique urbaine : 1820-1920*, Paris, SEDES, 1993.

### 3. Articles de revues

- BÉJA, Alice., *Exhibons les pauvres ! Retour sur la Grande Dépression américaine* dans *Esprit*, n° 385, Paris, 2012, p. 27-36.
- BORDAT, Francis., *Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain* dans *Vingtième Siècle*, n°15, Paris, 1987, p. 3-16.
- BRASS, Tom., *Popular culture, populist fiction(s) : The Agrarian Utopiates of A.V. Chayanov, Ignatius Donnelly and Frank Capra* dans *Journal of Peasant Studies*, n° 24, Londres, Routledge, p. 153-190.
- BROWN, Richard., *The Founding Fathers of 1776 and 1787 : A Collective View* dans *The William and Mary Quarterly*, n° 33, Williamsburg, 1976, p. 465-480.
- CERISUELO, Marc., *Stanley Cavell et l'expérience du cinéma* dans *Revue française d'études américaines*, n° 88, Paris, 2001, p. 53-61.
- CHASE, Anthony., *Lawyers and Popular Culture : A review of Mass Media portrayals of American Attorneys* dans *American Bar Foundation Research Journal*, n° 11, Chicago, 1986, p. 281-300.
- COY, Jean-Louis., *Cinéma : populaire ou populiste ?* Dans *Humanisme*, n° 217, Paris, 2017, p. 43-47.

- DELFOSSE, Pascal, *La théorie des clivages. Où placer le curseur ? Pour quels résultats ?* Dans *Revue internationale de politique comparée*, n° 15, Louvain-la-Neuve, 2008, p. 363-388.
- HALBOUT, Grégoire., *Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930* dans *Cycnos*, n° 30, Paris, 2014, p. 45-66.
- GERSTER, Patrick., *The Ideological Project of Mr Deeds Goes to Town* dans *Film Criticism*, n° 2, Meadville, 1981, p. 35-48.
- JAUDON, Raphaël., *L'impossible populisme de Frank Capra. Rhétorique et politique dans la « Trilogie de la Grande Dépression »* dans *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, n° 29, Montréal, 2021, p. 173-197.
- LAFAYE, Caroline., *La domination sociale dans le contexte contemporain* dans *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 45, Louvain-la-Neuve, 2014, p. 127-145.
- MESNARD, Philippe., *L'attente du cinéma social* dans *Mouvements*, n° 27-28, Paris, 2003, p. 17-25.
- RICHARDS, Jeffrey., *Frank Capra et le cinéma du populisme* dans *Positif*, n° 133, Lyon, Actes Sud, 1971, p. 54-67.
- MICHELOT, Vincent., *Le Sénat des États-Unis : centre vital du politique américain ?* dans *Parlements, Revue d'histoire politique*, n°2, Rennes, 2004, p. 81-96.
- PHELPS, Glenn., *The « Populist » Films of Frank Capra* dans *Journal of American Studies*, vol. 13, Cambridge, 1979, p. 377-392.
- ROGIN, Michael., MORAN, Kathleen., *Mr. Capra Goes to Washington* dans *Representations*, n° 84, UCLA, 2003, p. 213-248.
- SHUMWAY, David., *Screwball Comedies : Constructing Romance, Mystifying Marriage* dans *Cinema Journal*, n° 30, Texas, 1991, p. 7-23.
- SMOODIN, Eric., *Compulsory viewing for every Citizen : Mr. Smith and the Rhetoric of Reception* dans *Cinema journal*, n° 35, Texas, 1996, p. 3-23.
- STOKES, Melvyn., *Structuring Absences : Images of America Missing From the Hollywood Screen* dans *Revue française d'études américaines*, n°89, Paris, 2001, p. 43-53.

- THORNTON, Mark et WEISE, Chetley., *The great depression tax revolts revisited* dans *Journal of Libertarian Studies*, n° 15, Center for Libertarian Studies, 2001, p. 95-105.

#### 4. Autres

- Conférence de Michel Cieutat à l'Institut Lumière, le 8 novembre 2011 URL : [https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh\\_Lkmg](https://www.youtube.com/watch?v=cLzzJh_Lkmg)



## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>2</b>
<b>Choix méthodologiques et définition du sujet</b>	<b>4</b>
Des films « sociaux » hollywoodiens	4
La veine sociale chez Frank Capra	5
Des films « populistes »	7
État de l’art	8
Forme du mémoire	10
<b>Chapitre I : Définir les opposants au protagoniste</b>	<b>11</b>
1.1 Antagoniste, méchant et anti-héros	11
1.2 Définir les antagonistes	12
1.3 Une foule « d’antagonistes » secondaires	13
1.4 Un monde à part, la curieuse critique du monde journalistique de Capra	15
2. Représentation et personnalité des antagonistes	16
2.1 Des hommes de la ville	18
<b>Chapitre II : Des films baromètres de leur société ?</b>	<b>24</b>
1.1 L’endogamie sociale dans It Happened One Night	24
1.2 « Money is the root of all evil ». La représentation des avocats d’affaires face au généreux Longfellow Deeds	27
1.2.1 L’ombre du New Deal sur les films populistes	30
1.3 Le monde des affaires dans You Can’t Take it With You	32
1.4 De la corruption en Amérique : Le portrait au vitriol du Sénat américain	35

<b>Chapitre III : Le dénouement des intrigues : Continuité ou rupture ?</b>	<b>39</b>
1.1 La chute des murs de Jéricho	40
1.2 Le procès de l'extravagant Deeds	41
1.3 Le revirement du père Kirby dans You Can't Take it With You	42
1.4 Capra confronte le Sénat américain	44
<b>Conclusion</b>	<b>48</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>51</b>
1. Sources	51
2. Monographies	51
3. Articles de revues	53
<b>Table des matières</b>	<b>56</b>