

michel ciment

notre pain quotidien, le new deal et le mythe de la frontière

Our Daily Bread (Notre Pain Quotidien) est un film essentiel dans l'œuvre de Vidor et dans le cinéma américain des années 30. Ses limites artistiques sont évidentes, mais notre propos n'est pas ici d'en établir le tracé. La direction d'acteurs y est souvent guindée et le dialogue de Joseph Mankiewicz, écrivain brillant **mais peu** porté à explorer le milieu rural, ne fait qu'accroître une certaine artificialité. Le travail de Vidor avec les comédiens n'a jamais été d'ailleurs un de ses atouts majeurs, et l'on sait qu'il a engagé Tom Keene, acteur sans grande personnalité, pour interpréter le rôle principal, faute de pouvoir faire jouer James Murray, sa vedette de **The Crowd (La Foule)**, qui avait sombré dans l'alcoolisme. Par contre, le film est d'un intérêt considérable en ce que l'idéologie, contrairement à ce qui se passe dans bien des films américains, ne s'y avance pas masquée, même si l'œuvre témoigne d'un grand nombre de contradictions non perçues par le cinéaste. Vidor a toujours revendiqué un cinéma « engagé » — ce que représente manifestement **Notre Pain Quotidien** — et il n'a jamais caché son mépris pour l'adage hollywoodien : « Si vous avez un message à envoyer, utilisez la Western Union. » Ce qui nous intéresse ici, c'est la nature de son engagement et ce qu'il révèle des mythes à l'œuvre dans les films des grands Hollywoodiens de sa génération. Que ces mythes s'expriment à l'intérieur d'une œuvre considérée comme « de rupture » par rapport au système hollywoodien et s'insérant dans un mouvement politique et économique (le New Deal) unique dans l'histoire des Etats-Unis, ne rend que plus exemplaire leur pérennité.

Vidor a toujours eu une situation en porte-à-faux dans l'industrie du cinéma. Individualiste farouche, cinéaste porté à la démonstration, il n'a pas subi le sort des grandes victimes de Hollywood — Stroheim, Sternberg, Welles — sans pour autant s'intégrer dans la production comme un Ford, un Hawks ou un Walsh, tous cinéastes de sa génération. Personnalité au destin contrarié,

il a toujours distingué dans sa carrière les œuvres qui lui tenaient à cœur et celles qu'il réalisait pour survivre : « J'en faisais trois pour le box-office et une pour moi-même. » **Notre Pain Quotidien** appartient doublement à sa veine personnelle. C'est d'abord un des volets du diptyque ville-campagne, consacré à la peinture de l'Américain moyen, une réponse à **La Foule** qui, six ans plus tôt, avait décrit l'aliénation de l'homme dans la cité moderne et dont Wilder (**The Apartment - La Garçonnière**) et Welles (**The Trial - Le Procès**) se souviendront. C'est aussi la seconde partie d'une trilogie sur la Guerre, le Blé et l'Acier, qu'avait ouverte **The Big Parade (La Grande Parade)** en 1925 et que devait conclure **An American Romance** en 1944. La place est donc centrale dans l'œuvre vidorienne et l'obstination qu'a mise son auteur pour réaliser son projet atteste combien il lui tenait à cœur. Alors qu'il tournait au début des années 30 deux films par an, quinze mois s'écoulaient entre la sortie de **Stranger's Return** (27 juillet 1933) et celle de **Notre Pain Quotidien** (3 octobre 1934).

Employé de la Metro Goldwyn Mayer depuis sa fondation en 1924 (il avait travaillé auparavant soit pour la Metro soit pour les productions Goldwyn, alors entreprises distinctes), c'est tout naturellement à cette compagnie qu'il soumet son projet d'un film sur le retour à la terre en pleine Dépression et la fondation d'une communauté agraire. Irving Thalberg refuse de produire le film, estimant que ce n'est pas un sujet approprié pour la MGM, ce qui ne saurait étonner, cette compagnie reflétant les aspirations d'une classe moyenne conservatrice, avide de respectabilité et de bon goût. Toutes les firmes refusèrent le financement à Vidor, y compris sans doute la Warner dont les préoccupations sociales évidentes s'exprimaient par le biais de genres populaires comme le film de gangsters ou la comédie musicale (situés d'ailleurs en milieu urbain) et qui ne cessa de soutenir l'administration démocrate. Vidor note dans son autobiographie que « des personnages au chômage et sans le sou sem-



« Un retour à la terre en pleine Dépression. » Au centre : John Qualen, Tom Keene et Karen Morley dans *Our Daily Bread* (*Notre Pain Quotidien* - 1934).

blaient épouvanter les grandes compagnies » et que le film manquait de « glamour » potentielle (1). C'est finalement Charlie Chaplin — ami du réalisateur et sensible à cette peinture d'une crise économique — qui lui assure une distribution par le biais des Artistes Associés, ce qui théoriquement devait lui permettre de trouver de l'argent auprès des banques. Mais celles-ci à leur tour refusent le financement d'un film qui, dans l'une de ses séquences, montrait leur action contre les fermiers endettés, forçant ceux-ci à vendre leurs biens aux enchères (2). Vidor hypothèque sa voiture, sa maison, et monte lui-même la production d'un film dont il avait écrit le scénario (mais non les dialogues) avec sa femme Elizabeth Hill, à partir des journaux et plus particulièrement d'un court article paru dans le *Reader's Digest*, qui proposait comme solution au chômage la formation de coopératives.

Banale dans le contexte actuel où prolifèrent les productions indépendantes, l'entreprise de Vidor était unique à une époque où les grandes compagnies imposaient une loi de fer à toute la production cinématographique. Tourné dans des conditions très particulières (et sur un terrain de golf abandonné : ce détail a valeur symbolique), *Notre Pain Quotidien* devait recevoir un accueil très partagé. Le film ne fut pas un grand succès public, mais l'auteur se hâta de dire que personne ne perdit d'argent dans l'entreprise. La presse de droite, la chaîne de journaux dirigée par W.R. Hearst en particulier, attaqua le film, qualifié de « pinko » (rose, proche des Communistes), l'officiel *New York Times* y vit l'événement cinématographique de l'année. Quant aux journaux marxissants, ils allaient de la condamnation de *The Nation* : « une parodie, la tentative bien connue de l'esprit libéral pour réconcilier l'espoir d'une petite communauté collectiviste avec l'acceptation de la société capitaliste », à la compréhension de *The New Masses* : « Vidor est un anarchiste hollywoodien avec une sympathie authentique pour ses déshérités. » (3) Représentant le cinéma américain au Festival

de Moscou de 1934, il devait recevoir le deuxième grand prix (geste diplomatique envers le gouvernement de Roosevelt qui venait de reconnaître l'URSS l'année précédente ?), non sans qu'on lui reproche, selon le cinéaste, d'être une œuvre de propagande capitaliste. C'est que *Notre Pain Quotidien* touchait à un problème brûlant et le traitait directement, avec le support d'une mince intrigue, fait assez peu courant à Hollywood.

Le retour à la terre, jamais officiellement proclamé, n'en était pas moins un des thèmes dominants de la nouvelle administration et, pendant quelque temps, l'exode vers la campagne remplaça l'exode vers les villes. Rexford G. Tugwell, directeur de la campagne pour la conservation du sol, partageait avec Roosevelt son enthousiasme pour la terre et Henry Ford pouvait déclarer en 1932 : « C'est là que sont nos racines ! Jamais l'assurance-chômage ne pourra se comparer à l'alliance entre l'homme et son lopin. » Ralph Borsodi, qui s'était opposé pendant les années 20 à l'économie de production de masse et avait défendu l'autarcie familiale, devait, au moment de la Dépression, encourager l'évasion individuelle. « Dans *Flight from the City*, publié en 1933, il préconisait la création d'unités d'exploitations rurales de subsistance, organisées en communautés où hommes et femmes trouveraient leur bonheur en se livrant à des activités créatrices leur permettant de s'exprimer. » (4) Roose-

(1) King Vidor : *A Tree is a Tree*, Harcourt Brace and Cie, New York, 1952.

(2) La séquence de la vente aux enchères nous semble avoir influencé directement *La Vie est à Nous*, film réalisé par Renoir et un groupe de cinéastes pour la campagne électorale du PCF au moment du Front Populaire. Il n'est pas impossible que Renoir et ses collaborateurs, dont Jacques Becker, aient pu voir le film à Paris. King Vidor parle dans ses mémoires d'une visite qu'il fit dans la capitale française après la sortie de *Notre Pain Quotidien* : « J'eus l'idée d'un film que je voulais faire dans le Midi de la France. J'avais un peu travaillé sur l'histoire lorsque je fus invité à un cocktail dans l'appartement de Montmartre du célèbre metteur en scène français Jean Renoir... »

(3) Ces diverses citations sont extraites de *We're in the Money*, New York University Press, 1971, d'Andrew Bergman qui, malgré ses limites, est le meilleur livre consacré au cinéma américain de la Dépression.

(4) Interview dans *The Celluloid Muse*, de Charles Higham et Joel Greenberg, Argus and Robertson, Londres 1969.

velt avait même envisagé, avant son élection, de transférer un million de familles à l'agriculture de subsistance, mais il devait par la suite limiter son projet à 25 000 ménages. Pour M.L. Wilson, chargé par le secrétaire à l'Intérieur de diriger les exploitations de subsistance, « ce désir de vie communautaire était une révolte contre le matérialisme sordide et la futilité de l'âge du jazz, un retour à des valeurs plus durables. Je veux détruire tout ça », disait-il à propos des villes, « ce n'est pas une façon de vivre pour les gens. Je veux les faire sortir, les mettre dans la nature avec du soleil, de l'air pur et un jardin à cultiver. »⁽⁴⁾ Cette passion pour la vie rurale devait atteindre son apogée en 1933 lorsque Vidor entreprit son film. Une ville pilote, Arthurdale, fut créée, mais lorsque le gouvernement envisagea qu'elle pourrait fabriquer du matériel pour les PTT, une opposition s'exprima immédiatement au Congrès : « Cela mènerait le gouvernement Dieu sait où sur la voie de la socialisation générale de l'industrie, cela sonnerait le glas de la liberté individuelle en Amérique » (Louis Ludlow, député de l'Indiana). Comme plus tard avec le Federal Theatre, l'administration rooseveltienne avait engagé un mouvement qu'elle n'avait pu contrôler totalement et elle décida, plutôt que d'être débordée, d'y mettre un frein brutal. Les communautés allaient peu à peu déperir et *Notre Pain Quotidien* sortir sur les écrans à un moment où l'enthousiasme commençait à s'estomper et où les éléments conservateurs, comme le prouvent les réactions de leur presse, dénonçaient les dangers de la bolchevisation de l'économie nationale ; c'est dans ce contexte que Vidor avait tourné son film, contexte qui incluait aussi des marches de la faim, des manifestations de foule pour empêcher les ventes aux enchères, des piquets de grève qui bloquaient les routes et la grande sécheresse qui s'était abattue sur tout le Middle West. De ce concret le cinéaste allait se servir pour élaborer une fiction qui, nous allons tenter de le montrer, à partir du *New Deal* et d'un point de vue « social », devait retrouver les mythes les plus profonds de la conscience américaine.

*
* *

Au carton du générique, où s'inscrivent une charrue, le soleil et un monticule de terre, succèdent les premiers plans du film qui assurent le lien avec *La Foule*. Un escalier lugubre symbolise dans sa verticalité la métropole américaine. Un homme au chapeau noir le gravit et vient donner un ultimatum de quarante-huit heures à John et Mary (héros homonymes de ceux de *La Foule*) pour payer le loyer ou évacuer l'appartement. Après que John se soit entendu refuser tout crédit par le boucher du coin, le jeune couple est prêt à suivre les conseils de l'oncle Anthony dont la bienveillance, le cigare et la figure paternelle font comme un représentant de l'administration rooseveltienne. En leur proposant d'acheter une ferme pour un prix dérisoire et de retourner à la terre, il se fait en tout cas le porte-parole de la politique gouvernementale. Le prologue plante ainsi le décor, auquel va s'opposer le reste du film, attaché à dépeindre la

fondation, les luttes puis la victoire d'une communauté agraire près du village au nom symbolique d'Arcadie. La ville demeurera présente à travers le personnage de la blonde oxygénée — Sally — qui arrivera par une nuit pluvieuse après un accident de voiture où l'homme qui l'accompagnait a trouvé la mort. La femme de la ville, contrairement aux déclarations actuelles de Vidor (« Nous l'avons introduite pour des raisons purement commerciales »⁽⁴⁾), fait partie du « discours » de *Notre Pain Quotidien*. Son goût du jazz, de l'alcool, du tabac, son identification à la nuit, à l'oisiveté, à la mort, à la stérilité, en font l'antithèse vivante du personnage de Mary, associé à la fécondité, au travail, à la terre, à la nature. Cette typologie n'est pas nouvelle. On la rencontrait dans de nombreux films des années 20, en particulier dans *Sunrise (L'Aurore)*, mais, dans le film de Murnau, la vamp était une brune et la paysanne avait les cheveux blonds. Cette inversion chromatique est due à l'apparition sur les écrans, au début des années 30, des séductrices platinées (Marlene Dietrich, Jean Harlow, Mae West). En 1933, au creux de la Dépression, leur popularité avait baissé, les suffrages du public allaient vers les douces héroïnes aux vertus domestiques, mais leur présence menaçante à l'arrière-plan se trouve bien marquée dans le film de Vidor. C'est le grondement de l'eau en plein cœur de la nuit qui arrache John à sa présence maléfique et lui fait retrouver le chemin de la communauté et l'idée de l'irrigation. Mary, au contraire, est associée à l'idéal religieux qui fait accompagner l'ensemencement de la terre de la prière à Dieu et relie la fécondité du sol à celle de la femme. Pour le Secrétaire de l'Agriculture, Henry Wallace, l'heure était proche qui verrait « de vastes changements spirituels aux États-Unis, d'une importance durable, la Bible penchant lourdement du côté des indépendants progressistes. »⁽⁵⁾

C'est donc vers un christianisme primitif et social que se tourne Vidor, dont on sait qu'il est un adepte de la Christian Science. Le noyau de la future communauté se trouve formé lorsque le couple édenique s'assoit près de la cheminée, se fait un barbecue et dort sur des branches de pin, comme pour répondre aux paroles du Quaker Clarence Pickett : « Nous avons oublié que l'âtre devant lequel la famille se réunit et où l'on accueille les voisins est le cœur même de la vie humaine. » Les voisins — ou plutôt les voyageurs de passage — ne vont pas tarder à se joindre à John et Mary pour former cette communauté fondée sur l'entraide, où le travail serait partagé selon les capacités, son produit selon les besoins, communauté formée sur le modèle d'une coopérative, où l'argent ne jouerait qu'un rôle sans importance. Mais le système politique de cette société utopique se révèle très vite dans la conversation des membres du groupe quant à la forme de gouvernement qu'il conviendrait d'adopter. A celui qui propose d'établir une démocratie immortelle, le chœur des paysans répond : « C'est ce genre de discours qui nous a tous mis dans la mauvaise situation où nous nous

(5) Voir sur le contexte historique Arthur M. Schlesinger, Jr. : *L'Avènement du New Deal*, en particulier la troisième partie « La renaissance de la communauté ».

« Un idéal religieux qui lie la fécondité du sol à celle de la femme. » Karen Morley et John Qualen dans *Notre Pain Quotidien* (1934). >>>>



Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.



« L'âtre est le cœur même de la vie humaine. » Karen Morley et Tom Keene dans *Notre Pain Quotidien* (1934).

trouvons. » A celui qui prévoit un gouvernement socialiste est réservé un murmure désapprobateur. Et c'est John Qualen qui aura le mot de la fin en s'écriant : « Il nous faut un seul chef et je propose John Sims. » Cette méfiance de Vidor envers le socialisme et même la démocratie, on la retrouvera quelques années plus tard dans *Northwest Passage* où le Capitaine, interprété par Spencer Tracy, acceptera à contre-cœur un vote des soldats de sa compagnie, vote qui conduira à l'extermination des Rangers par les Indiens. Le jeu démocratique sera la cause d'une tragédie qu'aurait pu éviter la décision unilatérale du chef. On voit donc comment Vidor réintroduit l'individualisme américain et le héros qui l'incarne au moment même où il semble le dissoudre dans l'idéal communautaire. Certes, en éliminant la concurrence, en montrant l'épanouissement de l'individu dans le groupe — notions opposées à la loi de la jungle des grandes villes — Vidor allait contre une certaine idéologie américaine, mais il ne s'en démarquait qu'incomplètement dans une direction qu'a bien étudiée, dans un tout autre domaine, Richard Demarcy : « La négation de la société scientifique et industrielle a pris alors le pas sur la négation de

la société capitaliste. En ce sens, il s'agit d'une régression (forme quelque peu nouvelle de ce socialisme que Marx qualifiait de « féodal »). Ce mouvement régressif, systématisé par le Romanisme, se trouve d'ailleurs alimenté par la réapparition de certains courants du socialisme utopique comme si, dans l'incapacité à penser de nouveaux rapports sociaux et de nouveaux rapports à la culture, il n'y avait de solution que dans la fuite dans le passé le plus lointain et dans un système de valeurs déjà mis en place par la société féodale et la religion chrétienne, sinon primitive. » (6) A cet égard, la magnifique séquence finale du film, inspirée sans doute de *Turksib* du cinéaste soviétique Victor Turine, avec le travail des hommes construisant un canal, l'irrigation des terres et le bain collectif et orgiaque dans la boue créée par la main des paysans, devient comme un rituel biblique, comme un retour à la Genèse.

*
* *

Notre Pain Quotidien incarne, en effet, le rêve d'un impossible recommencement. On sait la



« La femme de la ville est identifiée à la nuit, à l'oisiveté, à la mort, à la stérilité. » Barbara Pepper et Tom Keene dans *Notre Pain Quotidien* (1934).

force qu'a eue dans l'idéologie américaine le mythe de la Frontière, cet horizon qui reculait sans cesse et qui permettait à l'Américain, selon Frederick Jackson Turner (7), de toujours revenir aux conditions primitives de vie, de renaître à chaque fois avec les vagues successives de pionniers. La fluidité de la vie américaine, sa simplicité, la chance donnée à chacun, il fallait en trouver l'origine dans cette vie sur la frontière. Mais en 1893, lorsque Turner publie son essai, la frontière est fermée et l'Américain s'interroge sur le devenir d'un pays qui n'a plus cet aiguillon vital. Les personnages de *Notre Pain Quotidien* tentent de revivre cette expérience originelle. Leur communauté retrouve tout naturellement la structure de la société américaine, les différentes couches ethniques qui l'ont constituée. John et Mary sont de purs anglo-saxons. Sous leur tutelle viennent se joindre le paysan suédois interprété par John Qualen, puis les émigrés juifs d'Europe Centrale. Tout naturellement aussi, les membres de la communauté se réfèrent au Mayflower, le premier bateau qui toucha les côtes américaines, et s'identifient aux pionniers « sans avoir comme eux d'Indiens à scalper ». Les Noirs sont absents

de cette société. Quant au repris de justice, un évadé tout droit sorti de *I Am a Fugitive from a Chain Gang* de Mervyn LeRoy, s'il a droit à l'indulgence typique des films sociaux des années 30, il effacera très chrétiennement ses fautes en se rendant à la justice et en sauvant par là-même les membres du groupe. Il est celui aussi qui assumera la tâche impure en s'occupant de l'argent.

Cet idéal pastoral qui parcourt depuis Jefferson le mouvement des idées aux Etats-Unis devait s'exprimer — bien avant le New Deal et le film de Vidor — dans la multiplication des sociétés communistes aux Etats-Unis. Charles Nordhoff, dans un ouvrage publié en 1875, consacré à ces groupes qui pullulèrent au XIX^e siècle, a bien montré — tout en l'approuvant — leur fonction politique. Après Hegel dans sa *Philosophie de l'Histoire* et Macaulay, il a bien vu que la frontière de l'Ouest constituait une soupape de sûreté permettant d'atténuer ou de

(6) Richard Demarcy : *Eléments d'une Sociologie du Spectacle*, 10-18, Paris 1973.

(7) Frederick Jackson Turner : *La Frontière dans l'Histoire des Etats-Unis*, PUF, Paris 1963.

supprimer le mécontentement qui pouvait naître chez les ouvriers dans les régions industrielles de l'Est en offrant aux chômeurs ou aux travailleurs insatisfaits d'aller tenter leur chance sur les terres libres et illimitées qui se trouvaient à l'Ouest du Mississippi. Ainsi l'ordre établi pouvait-il être préservé. « Jusqu'à aujourd'hui, aux Etats-Unis, nos terres bon marché et fertiles ont opéré comme une soupape de sûreté pour l'esprit d'entreprise et le mécontentement de notre population non-capitaliste. Chaque employé sait que s'il choisit d'utiliser l'épargne et le travail dans son métier, il peut sans difficulté insurmontable s'établir en toute indépendance sur des terres publiques et, en fait, une grande partie de nos ouvriers les plus travailleurs et les plus intelligents recherchent constamment ces terres où, par leur labeur patient, ils maîtrisent la nature et les circonstances adverses, font souvent des carrières honorables et heureuses et, au pire, laissent à leurs enfants de meilleures conditions de vie. Je ne doute pas que le désir de nos hommes politiques les plus sages d'acquérir de nouveaux territoires est venu de leur conviction que la possibilité pour les travailleurs de devenir indépendants était essentielle à la sécurité de notre futur en tant qu'Etat libre et en paix. Car bien que moins d'un pour cent ou même moins d'un sur mille de nos citoyens les plus pauvres parmi la classe dite ouvrière choisisse d'atteindre l'indépendance par l'acquisition et la culture des terres publiques, il est clair que savoir qu'ils peuvent le faire conduit ceux qui ne choisissent pas cette voie à être davantage satisfaits de leur sort qu'ils estiment ainsi être le résultat d'un choix et non d'une contrainte. » (8)

L'épuisement des terres, la fermeture de la frontière, étaient vus au XIX^e siècle comme une calamité, puisque ces débouchés naturels étaient les meilleurs garants de la propriété privée, les meilleures défenses contre l'action des syndicats. L'instauration de communautés utopiques se présentait donc comme un palliatif-relais à la fin de la conquête de l'Ouest. La société idéale présentée par Vidor dans son *Arcadie de Notre Pain Quotidien* n'en est qu'un avatar au cœur du New Deal et il faudra attendre cinq ans et *Grapes of Wrath* (*Les Raisins de la Colère*) pour en montrer l'échec amer et la réalité concrète — même si John Ford juge avec bienveillance les efforts de l'administration rooseveltienne.

Comme Ford, Hawks, Hathaway ou Wellman, Vidor fait partie de cette génération d'Américains qui ont été nourris par le mythe de la frontière et il est normal qu'ils aient consacré tout leur talent à le chanter à travers le genre le plus représentatif de l'idéologie américaine qu'est le western. L'extermination systématique des Indiens dans deux films de Vidor, *Texas Rangers* (1936) et *Northwest Passage* (1940), participe de cette conviction que la prospérité et le progrès passent par l'expansion vers l'Ouest. Ainsi que l'exprime le narrateur des *Texas Rangers* : « Le fonctionnement parfait de la société n'est gêné que par une seule menace

extérieure : la présence des (Peaux) Rouges. » Et le héros de *Northwest Passage*, après l'odyssée qui l'a conduit de l'intolérance de la côte Est (dominée par la culture britannique) jusqu'au cœur du continent américain, poursuivra son progrès vers l'Ouest — fût-ce par les voies pacifiques du commerce avec le Japon. On ne peut comprendre l'évolution politique des cinéastes américains contemporains de Vidor, et de Vidor lui-même, si l'on ne tient pas compte de ce fantasme de la frontière. Souvent généreusement engagés et sincèrement préoccupés de réformes sociales dans les années 30, quelles que soient les ambiguïtés évidentes de leurs œuvres, ils se sont retrouvés peu à peu sur le bord le plus conservateur de l'Amérique. Admettant difficilement l'idée que c'est dans les villes que se trouvent les clés du fonctionnement de leur société, bercés par les mythes agraires, voyant s'écrouler les valeurs qu'ils avaient contribué à fétichiser, leur position de repli dans une retraite anticipée ou les déclarations réactionnaires s'explique par leur refus de reconsidérer le passé de leurs pays. En jouant sur ces contradictions, Ford seul a pu faire magnifiquement évoluer son œuvre dans les années 50 et 60 ; Hawks s'est enfermé plus encore dans le cercle étroit de ses préoccupations et de son monde isolé en filmant des variations sur quelques thèmes déjà distribués dans les années 30. Le silence de Wellman et de Vidor n'a peut-être pas que des raisons économiques mais traduit sans doute leur pessimisme et l'incapacité d'affronter une problématique nouvelle pour n'avoir pas à se répéter. En ce sens, l'évolution du western de ces vingt dernières années est probablement l'indice le plus significatif des transformations qui s'opèrent dans l'idéologie américaine. Elle marque la revanche des « intellectuels » (Brooks, Pollack, Polonsky, Hellman, Penn, Dragoti, Altman) sur les piliers du vieil Hollywood. Ces mêmes intellectuels (ou plutôt leurs aînés) qui critiquaient par la plume il y a trente ans, voire quarante, le mythe de la frontière, ne trouvaient pourtant à s'exprimer que dans le filon du film noir, du film sur la ville... Ils peuvent aujourd'hui peindre l'autre panneau du diptyque — la campagne —, en montrer les contradictions économiques et sociales, loin du tableau idyllique de *Notre Pain Quotidien* où King Vidor faisait triompher le jardin sur le désert, sans l'aide des machines, en poète et en optimiste.

(8) Charles Nordhoff : *The Communist Societies of the USA*. Réimpression : Dover Publications, New York, 1966.