Pare Lorentz et le documentaire New Deal

vendredi 21 août 2009, par [GAUTHIER Guy](#) (Date de rédaction antérieure : juillet 2009).

Sommaire

- [Frontier Film](#)
- [New Deal](#)
- [Hollywood dans la crise](#)
- [Renaissance d'une nation](#)
- [Lorentz entre en scène](#)

Si le grand compositeur Virgil Thomson [1] n'avait pas écrit la musique de ses premiers films, Pare Lorentz (1905-1992) serait, au moins en France [2], un quasi inconnu de l'histoire du documentaire, bien que son nom soit lié à une période importante de l'histoire des États-Unis, la décennie de la Grande Dépression consécutive à la crise de 1929. Dans l'imaginaire américain, et même européen, elle reste associée aux présidences de Franklin D. Roosevelt, et à l'ensemble des mesures prises pour faire face à la récession économique : le « New Deal ».

Frontier Film

Le nom de Lorentz ne peut être dissocié d'un groupe de cinéastes militants, proches de l'action rooseveltienne : Frontier Film (1937-1942), coopérative fondée par Paul Strand et certains de ses amis (Ralph Steiner, Leo Hurwitz, Lionel Berman) pour traiter des problèmes contemporains. Strand et Hurwitz ont pris une part prépondérante à la réalisation de *Heart of Spain* (1937), d'après les images d'Herbert Kline. L'Espagne républicaine en guerre contre le fascisme européen, vouée à la dictature par la politique de non-intervention des démocraties, fut l'objet d'une aide active de la part de la gauche américaine [3].

Native Land (1942), long métrage réalisé par Strand et Hurwitz, reste le film le plus emblématique de Frontier Film. Basé sur une enquête menée par un groupe de sénateurs (le comité Thomas-Lafollette) et concernant des cas répétés de violation des droits civils, le film replace les années 30 dans l'histoire des États-Unis et rappelle que chaque génération depuis les pères fondateurs a dû lutter pour préserver ses libertés fondamentales. Les images documentaires sont mêlées à des séquences interprétées par des acteurs ; c'est le montage qui donne une unité forte à l'ensemble. On y relève des scènes sans complaisance : l'assassinat d'un paysan, la poursuite d'un Blanc et d'un Noir par une bande armée, le réveil d'une rue dans un quartier ouvrier. Mais *Native Land* fut le chant du cygne de Frontier Film, qui ne dura que jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis. D'autres noms se retrouvent dans presque tous les génériques de films : Herbert Kline, au départ journaliste et dramaturge ; Willard Van Dyke ; et surtout Pare Lorentz qui, outre ses propres films, fut le producteur de *The Land*, de Robert Flaherty (1939-1942), et de *The Power and the Land*, de Joris Ivens (1940) [4].

Les deux films de Lorentz dont il sera question par la suite, *The Plow That Broke the Plains* (*The Plow*, pour simplifier désormais), et *The River*, ne peuvent donc s'apprécier qu'à la lumière d'une période capitale de l'histoire des États-Unis, entre l'intronisation de Franklin D. Roosevelt en mars

1933 et l'entrée en guerre fin 1941 suite à l'attaque de Pearl Harbour par les Japonais.

New Deal

Sitôt installé à la Maison Blanche, entouré d'intellectuels libéraux, Roosevelt fit voter les lois du New Deal (Nouvelle donne), qui visaient à relancer l'économie par l'augmentation de la consommation, la réorganisation du crédit et le contrôle de la concurrence. S'appuyant sur l'opinion publique, il réforma les banques, supprima la prohibition, abandonna l'étalon-or (avril 1933) et dévalua le dollar (1934). Il chercha à faire reculer le chômage par une politique de grands travaux, s'efforçant de réglementer les conditions de travail (1935) et les salaires (1938). Certaines de ces lois furent invalidées par la Cour suprême. Roosevelt, réélu triomphalement en 1936, put imposer sa législation (Second New Deal). Ces mesures entraînèrent la mutation du Parti démocrate, donnant au président un rôle prépondérant. À partir de septembre 1939, allant à l'encontre d'une opinion américaine majoritairement isolationniste (voire germanophile, comme le dénonce Paul Strand dans *Native Land*, qui, justement, ne pourra être achevé qu'en 1942), il accorde une aide aux adversaires de l'Allemagne et de l'Italie (loi prêt-bail, 1941), après avoir été réélu en 1940 pour un exceptionnel troisième mandat (réélu pour un quatrième mandat, il décède en 1944, avant la victoire des Alliés).

Ce programme a conduit pour sa mise en œuvre à une floraison d'organismes d'État, qui se réduisirent généralement à leurs initiales (une pratique qui n'est pas pour étonner les Français) : RA (Resettlement Administration) ; FSA (Farm Security Administration) ; TVA (Tennessee Valley Authority) ; CCC (Civilian Conservation Corps) ; WPA (Works Project Administration) ; NRA (National Recovery Act). L'action de ces organismes d'État a été complétée, qu'elle soit anticipatrice ou complémentaire, par des réseaux militants, qui ont permis la réalisation de films, souvent par souscriptions (films sur l'Espagne), par subventions, ou par implication directe comme le film *The River*, conçu dans le cadre de la TVA.

Hollywood dans la crise

Mais que faisait Hollywood pendant cette période dramatique ? Comme d'habitude. Les films continuent de prendre en charge, et même d'exacerber les mythes fondateurs de la nation américaine, transposés en récits héroïques qui font la part belle au héros solitaire et invulnérable, préfiguration du superhéros (*Superman* est un produit des années 30, côté bande dessinée). La production hollywoodienne, stimulée par le parlant contemporain de la crise, s'enfonce dans le monde des aventures exotiques, des sagas de l'Ouest, des téléphones blancs et des comédies musicales. Un monde à l'envers, destiné en toute innocence à faire oublier les temps difficiles.

Quelques films, cependant, s'efforcent d'introduire le drame social au cœur de la fiction : le ballet « Remember My Forgotten Man », signé par Busby Berkeley, dans *Gold Diggers of 1933* (Mervyn Le Roy), *Our Daily Bread* (King Vidor, 1934), et l'emblématique *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940). Réalisé en pleine crise, mais sous la présidence Hoover, le film ambigu de Gregory La Cava, *Gabriel Over the White House* (sorti en 1933), montre la détermination des chômeurs, tout en suggérant qu'il ne faut rien moins qu'une dictature dirigée par l'archange Gabriel, pour sortir le pays de la crise, anticipant la fin de la prohibition (l'une des mesures du New Deal). Quelques films parmi les plus pourvoyeurs de rêves introduisent quelques allusions à la situation : dans *King Kong*, l'héroïne est découverte par le réalisateur alors que, perdue parmi la foule famélique, elle se fait prendre à voler une pomme, scène emblématique de la crise.

En même temps - la coïncidence des dates est étonnante - un nouveau phénomène fait irruption sur

la scène américaine, avant d'envahir l'Europe : la bande dessinée « héroïque », avec *Brick Bradford* (William Ritt & Clarence Gray, 21 août 1933), *Flash Gordon*, *Jungle Jim* (Alex Raymond, 7 janvier 1934), *Terry et les pirates*, (Milton Caniff, octobre 1934), *Tarzan* (Harold Foster dès 1929, puis Burne Hogarth, à partir de 1937), *Superman*, qui débarque en 1938 de la lointaine planète Krypton pour mettre un peu d'ordre dans la nôtre. La littérature de science-fiction, déjà présente à la fin des années 20, connaît parallèlement un développement prodigieux grâce à des revues comme *Astounding Science Fiction* (qui publie en avril 1934 *La Légion de l'espace*, de Jack Williamson, space-opera de référence).

Le cinéma hollywoodien n'avait pas attendu la crise et le parlant (deux phénomènes concomitants sans autre affinité) pour déployer son imagination en matière de fantastique et de science-fiction :

« Enfin vint 1931 (NB : année de Frankenstein, de James Whale). Et put commencer l'âge d'or de l'épouvante américaine, inaugurée par le *Dracula* de Tod Browning et qui allait faire déferler sur les écrans un incalculable nombre de savants fous, monstres de laboratoires, zombies, robots, extra-terrestres, homoncules, vampires, momies vivantes, lycanthropes, singes géants, surhommes, hommes-singes, hommes-léopards, hommes-alligators, femmes-chattes, sadiques, fantômes, hommes invisibles, voyageurs du temps et autres naufragés de l'espace. » [5]

À l'attention de qui douterait de la solidarité des superhéros avec le peuple américain, rappelons que Flash Gordon fut rappelé illico de la planète Mungo, lieux de ses exploits habituels, dès le désastre de Pearl Harbour.

Renaissance d'une nation

Pour tenter de faire face aux conséquences de la Crise dans les exploitations agricoles qui, en 1935, faisaient vivre 33 millions d'Américains, soit le quart de la population, le président Roosevelt désigna comme responsable Rexford Guy Tugwell, professeur d'économie à l'université Columbia, qu'il nomma secrétaire adjoint à l'Agriculture. L'aide que Tugwell proposa aux fermiers comprenait des prêts à faible intérêt et des subventions pures et simples. Le programme de subvention était coûteux et très discuté, et Tugwell comprit que des photographies pourraient contribuer à démontrer l'étendue du désastre et l'efficacité des remèdes proposés. Afin de diriger la réalisation des photographies, il engagea à son tour un de ses anciens collaborateurs, Roy Stryker, jeune professeur d'économie à Columbia, qui recruta une équipe remarquable de jeunes talents, noms aujourd'hui célèbres (Walker Evans, Dorothea Lange). Ainsi naquit la FSA.

On connaît mal l'impact de ces photographies à l'époque, même si quelques-unes ont traversé les décennies au point de s'imposer comme des chefs-d'œuvre intemporels. Une de ces images, *Migrant Mother*, figure aujourd'hui dans la photothèque universelle. Elle aurait, de l'avis de John Steinbeck lui-même, inspiré son célèbre roman, *Les Raisins de la colère*, à l'origine du chef-d'œuvre éponyme de John Ford, empruntant ainsi les chemins de la fiction, plus rentables en termes de diffusion populaire. Des ennemis de Roy E. Stryker réussirent à amputer le budget de l'entreprise, et tentèrent de détruire les archives en 1942. En s'adressant plus haut, Stryker réussit à les sauver : 270 000 négatifs sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque du Congrès. Pare Lorentz, accusé d'avoir loué la politique de la FSA dans l'un des articles qu'il écrivait pour la chaîne de journaux King Syndicate, avait été immédiatement licencié par le puissant propriétaire du trust, William Randolph Hearst lui-même.

Selon la thèse très argumentée d'un chercheur, William Uricchio [6], le projet de la FSA et le documentaire qui s'inspirait des mêmes principes relevaient en fait d'une tentative d'inspiration politique d'encourager un mouvement pour créer une culture que nous dirions en Europe

« nationale », visant à dépasser les différences encore très fortes à cette époque entre des états proclamés « unis », mais traversés de mentalités ancrées dans l'histoire, opposant par exemple l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud, pour ne pas aller plus loin dans les particularités d'un territoire aussi vaste, construit par un flux historique opposé à toute volonté centralisatrice.

Le projet photographique de la FSA se proposait de faire connaître l'Amérique rurale pauvre aux classes moyennes urbaines, mais, ce faisant, il aidait à établir un nouveau lexique pour décrire la nation d'une manière inédite. La photographie, les *murals*, les sculptures publiques (confiées à la WPA), les chansons populaires, jetaient les bases d'une esthétique pour le XX^e siècle, qui prétendait dépasser l'élitisme de la culture traditionnelle. Ce mouvement eut des échos dans la littérature, le théâtre, la peinture, et le cinéma de fiction, mais ce sont des formes réputées marginalisées qui ont pris en charge, sans partir d'une théorie générale, la diffusion d'une culture populaire et civique rapprochant les états et s'adressant aux classes sociales défavorisées en raison de la crise. Les « causeries au coin du feu » du président Roosevelt, diffusées par la radio, donnaient à l'édifice une cohérence interne, d'autant plus efficace qu'elle n'était pas revendiquée.

Lorentz entre en scène

Pare Lorentz, critique de films (ceux d'Hollywood) et chroniqueur, n'avait aucune expérience pratique du cinéma lorsqu'il entreprit de tourner *The Plow That Broke the Plains*. Membre de la fameuse Ligue photographique (fondée en 1928, à la veille de la crise), il avait édité une série de photographies (*The Roosevelt Year*, 1933), qui avait sans doute attiré l'attention du camp démocrate. Il pouvait en outre compter sur l'appui de son beau-frère, assistant au ministère de l'Agriculture, en dernière instance responsable de l'une des administrations déjà citées, la Resettlement Administration (RA), qui produisit le film. À noter que les films produits par la RA et l'USFS (United States Film Service) furent, entre 1936 et 1940, les seuls à être subventionnés par le gouvernement fédéral pour le réseau public de distribution.

La RA, fondée en 1935, avait trois buts : préserver les ressources naturelles en protégeant les terres menacées par la culture intensive et la déforestation ; déplacer les activités urbaines et rurales des régions pauvres vers des régions offrant de meilleures chances de développement ; expérimenter de nouvelles formes d'exploitation autour des villes (« *greenbelts communitaires* »). L'idée était au départ celle devenue classique d'une « campagne médias » utilisant conjointement photographies, livres, campagnes de radio, films. Bref, de la propagande – à qui il arrive d'être honorable.

Lorentz approcha le directeur de la RA, Rexford Guy Tugwell, pour lui proposer un film sur l'immense zone des terres détruites par la sécheresse et les pratiques culturelles néfastes, source d'appauvrissement pour des millions de fermiers. Il s'en tint à un constat implacable. L'immense étendue des plaines, du Texas au Montana, avait à l'origine été, grâce à l'élevage et à la culture des céréales, source de richesse par le travail des toujours légendaires pionniers. Avec la spéculation, due en particulier aux besoins de l'Europe lors de la Première Guerre mondiale, la culture était devenue frénétique, les plaines étant alors défoncées par les tracteurs, métaphore de l'avancée des chars d'assaut. Peu à peu, la demande se ralentit, la terre s'appauvrit, et les plaines ne furent plus que désolation. Les fermiers, en convois de voitures dégingluées aux chargements de misère, fuient vers l'Ouest toujours mythique pour se retrouver en camps de toile. On pense au roman de John Steinbeck adapté au cinéma par John Ford : *Les Raisins de la colère...* qui ne devaient apparaître l'un d'après l'autre qu'en 1940.

La musique de Virgil Thompson, très importante dans le film, est construite autour de six mouvements : *Prelude*, *Pastorale* (l'herbe), *Cattle* (le bétail), *Blues* (la spéculation), *Drought* (la

sécheresse), *Devastation*. La musique, associée à une qualité photographique qui rappelle le meilleur de la FSA - et à laquelle participa Paul Strand - contribua à accentuer le côté à la fois lyrique et sombre de cette interpellation. La qualité du film ne le préserva pas des difficultés qui se levèrent sur son chemin, en raison de critiques plus idéologiques qu'esthétiques, et de ces multiples pièges plus ou moins sournois que l'on peut tendre dans la carrière d'un film.

Sur le plan idéologique, le film avait beau, par son propos, prendre à revers les films soviétiques de l'époque (les tracteurs en URSS étaient eux célébrés comme des instruments de conquête), l'esthétique n'en rappelait pas moins, même si la poésie était plus âpre et le lyrisme moins enchanteur, quelques œuvres des années 20 - *Turksib*, de Victor Tourine -, d'autant que Paul Strand avait fait l'année précédente un voyage d'études à Moscou au cours duquel il avait rencontré Eisenstein, Ekk et Dovjenko. C'était juste avant de fonder Frontier Film, ce que les conservateurs avaient beau jeu de remarquer.

Le film connut bien d'autres vicissitudes : le gouvernement ne tint pas ses engagements ; les organismes du film refusèrent de fournir la pellicule ; surtout la diffusion fut entravée, la RA étant vue par certains comme un organisme de propagande au service des démocrates, et par d'autres comme une façon détournée d'intervenir dans la distribution du film commercial. C'est seulement après que le Rialto Theater de New York l'eût projeté que le film démontra son impact sur le public, et bénéficia d'une distribution commerciale.

The River [7] suivit de peu. Produit par la FSA (qui succédait à la RA), il était destiné à faire pour les fleuves ce que *The Plow* avait fait pour la terre, appuyant l'un des axes majeurs du New Deal. Le bassin du Mississippi et de ses affluents représente les deux tiers de l'eau douce des États-Unis. L'exploitation inconsidérée des rives et l'enlèvement du delta mettent en péril cette fantastique ressource. Grâce aux programmes de la FSA et surtout de la régulation de la vallée du Tennessee par la Tennessee Valley Authority (TVA) [8], on peut espérer redonner au fleuve son rôle essentiel. À noter le rôle des graphiques (le bassin du Mississippi comme un arbre mort).

Une fois de plus, Lorentz avait réuni une excellente équipe, incluant notamment Floyd Crosby, l'opérateur de Murnau pour le célèbre *Tabu*, Willard Van Dyke, et, à nouveau, Virgil Thompson pour la partition. Le texte de Lorentz [9], en forme de poème, avait déjà été publié dans un magazine. Comme le film précédent, *The River* fut bloqué pour la distribution commerciale. Il fallut que Roosevelt lui-même, enthousiasmé par le film [10], intervînt pour faire une pression directe sur Hollywood. Tom Corcoran, un personnage important dans le second New Deal, menaçait d'entreprendre une action antitrust si le boycott continuait. La Paramount, déjà soumise à une enquête, accepta finalement de distribuer le film. On estime qu'il fut projeté dans environ 3000 salles.

Une critique, parue dans le *New York Times*, salua le film de façon élogieuse : « *The River est une épopée - l'épopée du grand géant brun qui servait l'homme et qui se dressa contre lui quand il fut trahi. C'est l'histoire de la négligence, de l'ignorance et de la cupidité, de la terre du coton asséchée, de l'impitoyable abattage des arbres, de la terre balafrée de mines de charbon et de fer. C'est l'histoire de la révolte du fleuve, des inondations, de l'érosion, de la désertification de la terre. Et c'est l'histoire, encore dans ses premiers chapitres, de la reforestation, de la culture scientifique de la terre, des barrages, de l'électricité et des maisons modèles. C'est l'histoire du Mississippi racontée par un moderne, et non un salut romantique au passé* » [11].

Plus inattendu, le film fut couronné au Festival de Venise 1938, section documentaire - donc dans une puissance fasciste - contre ... *Les Dieux du stade*, de Leni Riefenstahl, qu'il n'est pas outré de reconnaître comme le film fasciste par excellence (ce qui n'empêche pas le talent). Paradoxe : aux États-Unis, de fortes pressions s'étaient exercées pour qu'un film donnant, pensait-on, une image

négative de l'Amérique, ne soit pas projeté dans un festival international. Couronné de façon inattendue en pays fasciste, *The River* était simultanément interdit en certains Etats de sa terre d'origine, comme le Texas.

Pare Lorentz a aussi réalisé *The Fight for Life*, une enquête sur une maternité dans un quartier populaire de New York (1940) et *Nuremberg* (1946, avec Stuart Schulberg). Il a été le chef de la section cinéma du département de la Défense en 1946-1947.

P.-S.

* Paru dans Jeune Cinéma, n°324-325, été 2009, pp. 20-30.

Notes

[1] Virgil Thomson (1896-1989) a aussi composé la musique de *Louisiana Story*, de Robert Flaherty, qui lui a valu le Prix Pulitzer. Les deux principaux films de Lorentz n'existent à ma connaissance qu'en version américaine non sous-titrée (voir naxos.com). Le DVD est d'ailleurs consacré à Thomson, crédité en couverture de la réalisation.

[2] En langue anglaise, on peut consulter :

De Lorentz : *Lorentz on films : Movies 1927 to 1941 - Fdr's Moviemaker : Memoirs and Scripts*
Sur Lorentz : Robert L. Snyder, *Pare Lorentz and the Documentary Film*

Voir aussi : Erik Barnow, *Documentary : a History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1974, 1983, 1993, p. 113-122.

[3] C'est peut-être la raison pour laquelle le général Marshall choisit le très hollywoodien et très consensuel Frank Capra pour diriger le service documentaire des armées au début de la guerre. Capra qui, peu enthousiaste, avouait : « *Mon général, je me dois de vous prévenir que je n'ai jamais fait un documentaire de ma vie. Pour tout dire, je n'ai même jamais rencontré quelqu'un qui en ait fait un...* » (Hollywood Story, 1971).

[4] Joris Ivens a raconté dans ses mémoires sa rencontre avec Lorentz (« directeur d'un organisme d'État, The United Film Service ») et les conditions de réalisation de son film : *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, éditions BFB, 1982, p. 195-196

[5] Jean-Pierre Bouyxou, *La Science-fiction au cinéma*, 10-18, 1971, p. 45.

[6] William Uricchio, professeur au MIT Cambridge/USA - Titre de la communication de référence (Berlin, 2000) : *From New Deal Propaganda to National Vernacular. Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture*. Publié par "Haus des Dokumentarfilms", Stuttgart, RFA.

[7] *Le Fleuve sauvage*, d'Elia Kazan, aborda plus tard (1960) par la fiction la même problématique.

[8] Sur cette gigantesque entreprise, emblématique du New Deal, voir : Mario Einaudi, *Roosevelt et la révolution du New Deal*, Armand Colin, 1961, chap. IV. Tous les livres d'histoire de cette période décrivent largement le projet.

[9] Pour Barnow, la forme incantatoire du texte rappelle Walt Whitman - et aussi le film

soviétique *Turksib*, connu des auteurs. Il cite à l'appui de son jugement un court extrait du commentaire :

« ... *Black spruce and Norway pine ; Douglas fir and red cedar ; scarlet oak and Shagbark hickory - we built a hundred cities and a thousand towns, but at what cost !* »

[10] D'après Barnow, à l'issue de la projection privée, Roosevelt se tourna vers Lorentz en disant : "Que puis-je faire pour vous aider ?". Il fallait au moins un appui de ce niveau pour vaincre les obstructions.

[11] Frank S. Nugent, « The River », *New York Times*, 5/2/38 - Cité par William Uricchio