10e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU **FILM D'HISTOIRE**
Pessac 1999

"Le bonheur"



Dossier conçu
par
Jean-Marie Tixier

PROGRAMMATION SCOLAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE
réalisé par
le CDDP de la Gironde
et le Festival international
du film d'histoire

Avec le concours de
l'Action Culturelle
du Rectorat de Bordeaux

SOMMAIRE

LE FILM

GENERIQUE 3
SYNOPSIS 4
LE REALISATEUR 5
FRANK CAPRA & LES DISTINCTIONS 7
FILMOGRAPHIE 8
LA PRODUCTION & LE TOURNAGE 10

APPROCHES DU FILM

DEROULANT SEQUENTIEL 12
ANALYSE DE SEQUENCE 14
LA MISE EN SCENE 16
BORIS BARBIERI
L'ACCUEIL DU FILM 19

AUTOUR DU FILM

JAMES STEWART & FRANK CAPRA 23
FILMOGRAPHIE 24
CAPRA LE PLUS DEMOCRATE DES REPUBLICAINS? 25
LES USA EN 1946 31
FREDERIC FIEVRE

BIBLIOGRAPHIE 33

Dossier rédigé par JEAN-MARIE TIXIER
en collaboration avec BORIS BARBIERI & FREDERIC FIEVRE

GENERIQUE

Durée: 2h09mm Noir & Blanc Format: 1/1,37

Réalisation & Production	FRANK CAPRA	Montage	William Hornbeck
Scénario	Philip Van Doren Stern (pour la nouvelle *The Greatest Gift*) Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra et Jo Swerling	Directeur artistique	Jack Okey
Directeurs de la photographie	Joseph F. Biroc & Joseph Walker	doublage de Donna Reed	Lila Finn
effets spéciaux photo	Russell A. Cully	Costumes	Edward Stevenson
Musique & Direction Musicale	Dimitri Tiomkin	Maquillages	Gordon Bau
Décors	Emile Kuri	Ingénieurs du son	Clem Portman & Richard Van Hessen
Assistants réalisateur	Arthur S. Black Jr		
Edition	William Hornbeck		

James Stewart	*George Bailey*
Donna Reed	*Mary Hatch*
Lionel Barrymore	*Monsieur Potter*
Thomas Mitchell	*Oncle Billy*
Henry Travers	*l'ange Clarence*
Beulah Bondi	*Madame Bailey*
Frank Faylen	*Ernie*
Ward Bond	*Bert*
Gloria Grahame	*Violet*
H.B. Warner	*Monsieur Gower*
Frank Albertson	*Sam Wainwright*
Todd Karns	*Harry Bailey*
Samuel S. Hinds	*Le père Bailey*
Mary Treen	*Cousine Tilly*
Virginia Patton	*Ruth Dakin*
Charles Williams	*Cousin Eustace*
Sarah Edwards	*Madame Hatch*
William Edmunds	*Monsieur Martini*
Lillian Randolph	*Annie*
Argentina Brunetti	*Madame Martini*
Bobby Anderson	*George enfant*
Ronnie Ralph	*Sam enfant*
Jean Gale	*Mary enfant*
Jeanine Anne Roose	*Violet enfant*
Danny Mummert	*Marty Hatch enfant*
Georgie Nokes	*Harry Bailey enfant*
Sheldon Leonard	*Nick*
Frank Hagney	*Le garde du corps de Potter*
Ray Walker	*Joe (boutique bagages)*
Charles Lane	*l'encaisseur de Potter*
Edward Keane	*Tom*
Carol Coomes	*Janie Bailey*
Karolyn Grimes	*Zuzu Bailey*
Larry Simms	*Pete Bailey*
Jimmy Hawkins	*Tommy Bailey*
et par ordre alphabétique (non crédité)	
Stanley Andrews	*Mr. Welch*
Al Bridge	*Shérif*
Marian Carr	*Madame Wainwright*
Lane Chandler	*un homme*
Harry Cheshire	*Dr. Campbell*
Ellen Corby	*Miss Davis*
Tom Fadden	*le gardien du péage*
Eddie Fetherston	*employé de banque*
Lee Frederick	*un homme*
Charles Halton	*Carter, L'inspecteur des Banques*
Harry Holman	*Directeur du Lycée*
Hal Landon	*Marty Hatch*
J. Farrell MacDonald	*le propriétaire maison*
Bert Moorhouse	*un homme*
Garry Owen	*colleur d'affiches*
Bobby Scott	*Mickey*
Almira Sessions	*Secrétaire de Potter*
Carl "Alfalfa" Switzer	*Othello*

SYNOPSIS

Durant la nuit de Noël à Bedford Falls, de nombreuses prières convergent vers le ciel pour intercéder en faveur de George Bailey qui, au désespoir, s'apprête à se suicider. Cette ferveur unanime de toute une ville touche Joseph et Franklin qui envoie sur terre Clarence, un ange gardien de deuxième classe, avec pour mission de sauver George. Afin de se préparer à cette lourde tâche, Clarence obtient un récit détaillé de la vie de son protégé. */Flash Back/*

Depuis sa plus tendre enfance, George a intégré le sens du devoir et du dévouement. Enfant déjà, il a fait preuve de courage en sauvant son frère de la noyade, devenant sourd d'une oreille. Sa lucidité déterminée et sa maturité ont permis d'éviter un drame: perturbé par l'annonce de la mort de son fils, Mr. Gower, le pharmacien dont George était l'employé ayant fait une erreur fatale en préparant une potion pour un malade.

Son père gère avec son frère *The Bailey Bros. Building and Loan Association* qui a pour vocation de consentir des prêts immobiliers aux plus démunis. A sa mort, George est contraint de reprendre la direction de l'entreprise afin d'éviter qu'elle ne tombe aux mains de Mr. Henry F. Potter, le méchant banquier qui possède déjà l'essentiel de la ville: "*The richest and the meanest man in the county*". En acceptant cette mission, George renonce à son vœux le plus cher, faire des études afin de quitter sa petite ville natale, de voyager à travers le monde et de construire de grandes choses: "*I'm going to shake the dust of this crummy little town off my feet. I'm going to see the world then I'm going to build things*".

Pourtant, il restera toute sa vie à Bedford Falls. Après lui avoir promis la lune, il épouse Mary Hatch et renonce à son voyage de noce pour éviter la banqueroute de son entreprise. Il refuse l'emploi fort bien rémunéré que lui propose Potter afin de conserver son indépendance. Durant les années noires entre 1941 et 1945, il est réformé en raison de son handicap mais il participe néanmoins très activement à l'effort de guerre. Après la victoire, la vie reprend son cours jusqu'à ce jour de Noël où l'Oncle Billy égare 8 000 dollars dans la banque de Potter. Evidemment, Potter saisit l'occasion pour anéantir la seule personne qui ose lui tenir tête. Ruiné, George voit les menaces de sa déchéance (poursuites judiciaires, emprisonnement, etc.) se préciser et pressent l'échec de toute sa vie. Désespéré, il décide de se suicider. Clarence intervient en sautant du pont avant lui; George n'a plus qu'à sauter à son tour pour sauver l'ange de la noyade. Afin de le convaincre de renoncer définitivement à son projet, Clarence montre à George un monde où il ne serait pas né.

C'est l'horreur! Bedford Falls est devenue Pottersville car tout appartient désormais au détestable banquier. Mort noyé sans l'intervention de George, Harry n'a pas pu sauvé le convoi de navires, etc. George prend l'exacte mesure de l'importance de son existence et supplie Clarence de revenir dans le monde qui est le sien. Il retrouve sa famille terriblement inquiète de son absence. Happy End: tout les braves gens de Bedford Falls se sont cotisés pour payer la dette pour "*The richest man in town*" et, autour de lui, à côté du sapin de Noël, entonnent tous en cœur un chant de Noël. Lorsqu'une cloche retentit, Zuzu, dans les bras de son père, dit: "*Daddy, teacher says every time a bell rings an angel gets its wings*". George ne peut qu'acquiescer.

LE REALISATEUR



Né le 18 Mai 1897 à Palerme en Sicile dans une famille de paysans pauvres, Frank débarque à New York à l'âge de six ans. Il fait partie donc de ces émigrants de la première génération qui feront la fortune du cinéma américain tout en réussissant de manière magistrale leur intégration dans la société américaine.

Collectivement, ils conserveront une reconnaissance éternelle à l'Amérique qui leur a offert une telle opportunité et leurs films chanteront la gloire de l'*American way of life* qu'ils incarnent si parfaitement.

Sa rencontre avec le cinéma est du au hasard. Il a fait des études d'ingénieur chimiste au California Institute of Technology de Pasadena, études qu'il a financé en faisant des petits boulots dont le cinéma. Après guerre, il veut poursuivre ses études pour obtenir un doctorat et enseigner car il ne trouve pas de travail avec son diplôme. Afin de payer la poursuite de ses études, il renoue avec le cinéma; il commence comme scénariste chez le producteur Hal Roach pour la célèbre série *Our Gang* puis intègre l'équipe de gagmen de Mack Sennett. Chez ces deux maîtres du burlesque, il est à excellente école. Avec Dick Jones et Arthur Ripley, il invente les gags pour Ben Turpin ou d'autres acteurs burlesques. Mack Sennett qui a été un grand découvreur de talents, propose à ses gagmen de travailler avec Harry Langdon. Ces professionnels du burlesque refusent car ils trouvent que la dernière trouvaille de Sennett n'a aucune qualité: "*c'était le genre de gars à qui il fallait cinq minutes pour faire un clin d'œil*"[1]. Mais Sennett est le patron et insiste: "*Il ne le sait pas lui-même, mais il a quelque chose*"[2]. En l'espèce, il a raison et la rencontre avec Harry Langdon sera capitale pour le devenir de Frank Capra. Entre 1926 et 1927, il réalise avec lui trois burlesques qui font date - *Tramp, Tramp, Tramp* (Plein les bottes), *The Strong Man* (L'athlète incomplet), *Long Pants* (Sa dernière culotte) – à la fois dans la carrière de Langdon et dans l'histoire du burlesque. Capra a eu le génie de transformer les défauts de Langdon en qualités en accentuant son caractère décalé pour le métamorphoser en une sorte de Pierrot lunaire.

Mais l'ère du burlesque touche à sa fin. La généralisation du long métrage et l'accroissement des coûts sonnent le glas des petites unités de production à l'organisation artisanale. La difficulté ontologique du long métrage burlesque réside justement dans sa durée qui pose problème au burlesque dans la mesure où le réalisateur doit avancer sur une corde raide, balançant entre nécessité de cohérence et besoin de développer ces unités narratives autonomes et spécifiques du genre que sont les gags. Il faut donc gérer continuellement des éléments antagonistes. Cet antagonisme entre gag et scénario explique bien pourquoi le burlesque s'est épanoui dans le court métrage et a décliné rapidement dans le long. La plupart des réalisateurs abandonnèrent tout simplement le burlesque et passèrent à la comédie; après avoir fait leurs armes dans le *two reelers* (les films de deux bobines d'une durée de 20 minutes), Leo McCarey et Frank Capra devinrent ainsi les maîtres de la comédie des années trente.

Répondant à l'opportunité que lui offre Harry Cohn, Frank Capra signe chez Columbia où il restera sous contrat douze ans. Il réalise une série de films qui rencontrent un vrai succès et il n'est pas

---

1 - Frank Capra répond aux questions de Richard Schickel in Positif n°317-318, juillet août 1987, p. 36. Dans cet entretien, Frank Capra a l'honnêteté de reconnaître la paternité de Sennett dans la découverte de Langdon.
2 - ibid.

étranger à la réussite de la compagnie qui durant la période acquiert le statut de Minor[3]. La consécration officielle vient en 1934 avec les cinq oscars obtenus pour *It Happened One Night* (New York Miami); ce film constitue un tournant dans sa vie:

> " Mais ce n'est qu'après le succès de *It Happened One Night* que j'ai définitivement oublié mes études à l'université de Pasadena (Caltech). Je me suis rendu compte que j'étais fait pour ça! Quand le film a secoué l'arbre aux Oscars et en a obtenu cinq pour les cinq meilleures spécialités - elles le sont toutes, mais il y en cinq dont on parle le plus souvent : meilleur film de l'année, meilleure actrice, meilleur acteur, meilleur scénario, meilleure mise en scène -, le seul film à les obtenir toutes à la fois à l'époque, alors je me suis dit : voilà, c'est ça, il faut que je continue à faire ça, je suis meilleur à ça qu'à n'importe quoi d'autre."[4]

De plus, ses succès répétés lui permettent d'obtenir la réalisation de son rêve d'émigrant: désormais, son nom est inscrit au-dessus du titre du film, *The Name Above The Title*[5]. Il enchaîne ensuite toujours pour la Columbia trois comédies qui rencontrent un très grand succès; à la fois, elles marquent son apogée et resteront dans la mémoire des cinéphiles comme ses chefs d'œuvre: *Mr. Deeds goes to town, You can't take it with you* et *Mr. Smith goes to Washington*. Réalisé pour la Warner, *Meet John Doe*, le film suivant, est bien de 1941: malgré le happy end, la comédie a bien du mal à exister dans la noirceur de l'époque; en même temps, le film porte la marque de la compagnie qui l'a produit.

Après *Arsenic and Old Lace*, Frank Capra s'engage. Il réalise, pour le compte de US War Departement, la célèbre série *Why We Fight?* sous la responsabilité du général Marshall. Pour ce faire, il dispose d'une équipe d'une quarantaine de professionnels du cinéma dont font partie John Huston, Anatole Lirtvak ou Bill Hornbeck. Lui qui n'a jamais tourné de documentaire, réalise un travail remarquable à partir essentiellement d'un montage des actualités japonaises et allemandes en en retournant le sens à l'aide d'une voix off. André Bazin pointe l'artifice du montage et l'importance capitale de la voix off qui ordonne le discours filmique et qui donne aux images le sens désiré par le réalisateur; il pressent les applications néfastes de ce procédé:

> "Ce commentateur invisible que le spectateur oublie en regardant les admirables montages de Capra, c'est l'historien des foules de demain, ventriloque de cette formidable prosopopée, ressuscitant à volonté les hommes et les événements, qui se prépare dans les archives cinématographiques du monde entier."[6]

Démobilisé, Frank Capra fonde sa propre maison de production *Liberty Films*. Les temps ont changé et Capra ne retrouvera jamais le succès d'avant-guerre. Son indépendance se révèle fatale car, sa société se révèle trop fragile pour résister à l'insuccès or l'après guerre sera marquée par une chute irrémédiable de la fréquentation. Par ailleurs, le métier de producteur exige des savoir-faire que ne possède pas forcément un réalisateur et la confusion des deux métiers s'effectue parfois au détriment de la qualité à la fois de la production et de la réalisation.

Après l'échec de *State of the Union*, *Liberty Films* est liquidée. Il réalise ensuite deux films pour la Paramount (*Riding High* et *Here Comes the Groom*), travaille pour la télévision et termine sa carrière en tournant deux films pour United Artists (*A Hole in the Head* et *Pocketful of Miracles* qui est un curieux et finalement inutile remake de *Lady for a Day*). En 1961, il a 64 ans et doit pourtant mettre fin à sa carrière. Il meurt à La Quinta, Californie le 3 Septembre 1991, il a 94 ans.

---

3 - Le système des studios se caractérise par la domination de cinq grands compagnies (*The Big Five*), les *Majors* sont présentes dans l'exploitation, la distribution et la production, alliées à trois petites (*The Little Three* : Universal United Artits et la Columbia) ou *Minors* qui ne possèdent pas de salle.

4 - Frank Capra répond aux questions de Richard Schickel, op. cité, p.33. Lorsque bien plus tard en 1975, Milos Forman obtiendra, à son tour, ces cinq fameux oscars pour *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, il recevra un télégramme signé Frank Capra avec simplement ce message: "Bienvenue au club!".

5 - C'est bien sûr le titre de son autobiographie écrite en 1971 que John Ford considérait comme "*le seul bilan définitif qu'il ait jamais lu sur Hollywood*".

6 - Conclusion de l'article sur *Pourquoi nous combattons?*, in Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Editions du Cerf ("7ème Art"), 1969, p. 56.

FRANK CAPRA & LES DISTINCTIONS

L'Académie des Oscars à Hollywood

Année	Résultat	Dans la catégorie
1933	"Nominé"	Meilleur Réalisateur pour *Lady for a Day*
	"Nominé"	Meilleur Film pour *Lady for a Day*
1934	Vainqueur	Meilleur Réalisateur pour *It Happened One Night*
	Vainqueur	Meilleur Film pour *It Happened One Night*
	Vainqueur	Meilleur Acteur (Clark Gable) *It Happened One Night*
	Vainqueur	Meilleure Actrice (Claudette Colbert) *It Happened One Night*
1936	"Nominé"	Meilleur Réalisateur pour *Mr. Deeds goes to Town*
	"Nominé"	Meilleur Film pour *Mr. Deeds goes to Town*
1937	"Nominé"	Meilleur Film pour *Lost Horizon*
1938	Vainqueur	Meilleur Réalisateur pour *You can't take it with you*
	Vainqueur	Meilleur Film pour *You can't take it with you*
1939	"Nominé"	Meilleur Réalisateur pour *Mr. Smith goes to Washington*
	"Nominé"	Meilleur Film pour *Mr. Smith goes to Washington*
1946	"Nominé"	Meilleur Réalisateur pour *It's a wonderful Life*
	"Nominé"	Meilleur Film pour *It's a wonderful Life*

Golden Globes, USA

Année	Résultat	Prix	Dans la catégorie
1947	Vainqueur	Golden Globe	Meilleur Réalisateur de film pour: *It's a Wonderful Life*

Directors Guild of America, USA

Année	Résultat	Prix
1959	Vainqueur	David W. Griffith

American Film Institute, USA

Année	Résultat	Prix
1982	Vainqueur	Lifetime Achievement Award

National Film Preservation Board, USA

Année	Résultat	Prix
1990		National Film Registry

FILMOGRAPHIE

Comme réalisateur

année	une production	Titre anglais	Titre français
1964	Martin-Marietta Corp.	Rendez-vous in Space	
1961	United Artists	Pocketful of Miracles	Milliardaire d'un jour
1959	United Artists	A Hole in the Head	Un trou dans la tête
1958	Bell Telephone	The Unchained Goddess (TV)	
1957	Bell Telephone	The Strange Case of the Cosmic Rays (TV)	
1956	Bell Telephone	Hemo the Magnificent (TV)	
1955	Bell Telephone	Our Mr. Sun (TV)	
1951	Paramount	Here Comes the Groom	Si l'on mariait Papa
1950	Paramount	Riding High	Jour de chance
1948	MGM/Liberty Films	State of the Union	L'enjeu
1946	RKO/Liberty Films	It's a Wonderful Life	La vie est belle
1945	Army Pictorial Service	Two Down and One to Go	
1945	US War Departement	Your Job in Germany	
1945	Army Pictorial Service	Know your enemy: Japan	
1945	Army Pictorial Service	Know your enemy: Germany	
1945	Army Pictorial Service	Why We Fight: War comes to America	
1944	US War Departement	Tunisian Victory	
1944	US War Departement	The Negro Soldier in WWII	
1944	Army Pictorial Service	Why We Fight: The Battle of China	
1943	US War Departement	Why We Fight: The Battle of Russia	La Bataille de Russie
1943	US War Departement	Why We Fight: The Battle of Britain	La Bataille d'Angleterre
1943	US War Departement	Know Your Ally: Britain	
1943	US War Departement	Why We Fight: Divide and Conquer	La Bataille de France
1943	US War Departement	Why We Fight: The Nazis Strike	Les Nazis attaquent
1942	US War Departement	Why We Fight: Prelude to War	Prélude à la guerre
1941	Warner Bros	Arsenic and Old Lace	Arsenic & vieilles dentelles
1941	Warner Bros	Meet John Doe	L'homme de la rue
1939	Columbia	Mr. Smith Goes to Washington	Mr. Smith au Sénat
1938	Columbia	You Can't Take It with You	Vous ne l'emporterez pas avec vous
1937	Columbia	Lost Horizon	Horizons perdus
1936	Columbia	Mr. Deeds Goes to Town	L'extravagant monsieur Deeds
1934	Columbia	Broadway Bill ou Strictly Confidential	La course de Broadway Bill
1934	Columbia	It Happened One Night	New York Miami
1933	Columbia	Lady for a Day	Grande Dame d'un jour
1933	Columbia	The Bitter Tea of General Yen	La grande muraille
1932	Columbia	American Madness	La ruée
1932	Columbia	Forbidden	Amour défendu
1931	Columbia	Platinum Blonde	La blonde platine
1931	Columbia	Dirigible	
1931	Columbia	The Miracle Woman	
1930	Columbia	Rain or Shine	
1930	Columbia	Ladies of Leisure	
1929	Columbia	Flight	
1929	Columbia	The Donovan Affair	L'affaire Donovan
1929	Columbia	The Younger Generation	Loin du Ghetto
		Say It with Sables	

1928	Columbia	Submarine	L'épave vivante
1928	Columbia	The Power of the Press	
1928	Columbia	The Way of the Strong	
1928	Columbia	The Matinee Idol	Bessie à Broadway
1928	Columbia	So This Is Love?	Un punch à l'estomac
1928	Columbia	That Certain Thing	
1928	Pathé Sennett	The Bulgar	
1928	Pathé Sennett	The Swin Princess	
1927	First National	For the Love of Mike	L'homme le plus laid du monde
1927	First National Harry Langdon Corporation	Long Pants	Sa dernière culotte
1926	First National Harry Langdon Corporation	The Strong Man	L'athlète incomplet / L'homme fort
1926	First National Harry Langdon Corporation	Tramp, Tramp, Tramp	Plein les bottes
1926	Pathé Sennett	Soldier Man	
1925	Pathé Sennett	His first Flame	
1925	Pathé Sennett	Plain Clothes	
1925	Pathé Sennett	Lucky Stars	
1925	Pathé Sennett	Cupid's Boots	
1925	Pathé Sennett	Good Morning, Nurse!	
1925	Pathé Sennett	The Marriage Circus	
1925	Pathé Sennett	Breaking the Ice	
1925	Pathé Sennett	Super-Hooper-Dyne Lizzies	
1925	Pathé	Official Officers	
1924	Pathé Sennett	The Wild Goose Chaser	
1924	Pathé	Everyman for Lui-même	
1921	Fireside	Fultah fisher's boarding house	

Comme Producteur

1. Pocketful of Miracles
2. A Hole in the Head
3. The Unchained Goddess
4. The Strange Case of the Cosmic Rays
5. Hemo the Magnificent
6. Our Mr. Sun
7. Here Comes the Groom
8. Riding High
9. State of the Union
10. It's a Wonderful Life
11. Arsenic and Old Lace
12. Why We Fight : The Battle of Russia
13. Meet John Doe
14. Mr. Smith Goes to Washington
15. You Can't Take It with You (non crédité)
16. Lost Horizon
17. Mr. Deeds Goes to Town (non crédité)

Comme scénariste

1. It Happened One Christmas (1977)
(à partir du scénario de *It's a Wonderful Life*)
2. Westward the Women (histoire)
3. It's a Wonderful Life
4. Forbidden (histoire)
5. Flight (dialogue)
6. Say It with Sables (histoire)
7. The Swim Princess
8. His First Flame
9. Tramp, Tramp, Tramp (histoire) (non crédité)
10. Fiddlesticks
11. Saturday Afternoon
12. Soldier Man
13. Lucky Stars
14. Plain Clothes

Comme Acteur

1. George Stevens: A Filmmaker's Journey (1984), lui-même
2. "Hollywood" (1980) (mini) TV

LA PRODUCTION & LE TOURNAGE

Frank Capra a été mobilisé et a contribué à l'effort de guerre des Etats-Unis en réalisant sa célèbre série de documentaires *Pourquoi nous combattons?*. A son retour à la vie civile, il retrouve Hollywood en plein bouleversements. L'euphorie de l'après-guerre cache mal les menaces qui planent sur la capitale du cinéma: la fréquentation amorce son déclin, les procédures judiciaires contre les Majors vont aboutir et les contraindre à mettre fin à leur intégration verticale, c'est le "*theatres divorcement*". Par ailleurs, l'effort de guerre a été financé par l'impôt qui frappe plus durement les haut salaires que les bénéfices des sociétés, par conséquent, la fin du salariat qui permet une substantielle économie d'impôt[7] apparaît comme logique, mais elle abat du même coup un des piliers du système... Les principales figures d'Hollywood (acteurs et metteurs en scène) dénoncent leurs contrats avec les compagnies prestigieuses pour créer leurs propres sociétés.

Frank Capra fonde la sienne, Liberty Films, en avril 1945 avec Samuel Briskin afin d'échapper à la tutelle des studios: le nom et le logo de la société (*The Liberty Bell*, cette cloche de la liberté, symbole de l'indépendance, a été repris à la série *Pourquoi nous combattons?*) sont explicites:

> "Lorsque nous avons créé Liberty Films, l'idée nous en était venue lorsque nous étions tous ensemble à l'Armée; nous nous étions dit que lorsqu'on la quitterait, on ferait quelque chose en tout indépendance."[8]

Le grand réalisateur William Wyler et le producteur George Stevens rejoignent Liberty Films qui annonce comme première production l'adaptation de *The Greatest Gift*. La RKO qui avait acheté les droits de la nouvelle de Philip Van Doren Stern, *The Greatest Gift*, et fait rédiger plusieurs scénarios notamment par Dalton Trumbo, Marc Connelly et Clifford Odets, n'arrivait pas à faire aboutir le projet et l'a proposé à Frank Capra qui l'a accepté avec enthousiasme: "*c'était l'histoire que j'avais cherchée toute ma vie*"[9].

Pour réécrire un scénario qui lui convienne parfaitement, Frank Capra engage les Hackett (Albert Hackett et Frances Goodrich) un couple de scénaristes en qui il a toute confiance. Il participe à la rédaction du scénario définitif et se charge du casting comme à l'accoutumée:

> "La crédibilité était mon souci majeur; je voulais qu'on comprenne ces personnages, d'où l'importance accordée aux choix des seconds rôles. J'ai fait moi-même aussi bien la distribution des grands rôles que celle des petits."[10]



Pour le rôle principal, Capra contacte Lew Wasserman, l'agent de James Stewart. Jimmy Stewart accepte sans même lire le scénario ("*I don't pick stories. I pick directors*") car il a toute confiance en Capra avec lequel il a déjà tourné deux très grands films. La M.G.M. lui prête Lionel Barrymore, Donna Reed et une jeune actrice pleine de promesses et mal traitée par les studios, Gloria Grahame pour le rôle de Violet Bick. Grâce à *It's a Wonderful Life*, Gloria Grahame fera ensuite une belle carrière de "*bad girl*"[11].

---

7 - L'impôt sur le bénéfice des sociétés est en effet 50% inférieur à celui sur les hauts salaires. Malheureusement pour Frank Capra, l'*Internal Revenue Service* (La recette des finances), ayant bien perçu la manœuvre, imposa à Liberty Films qu'elle verse des salaires comparables à ceux des grandes compagnies pour ses dirigeants prestigieux. Cette charge salariale considérable fut à l'origine des difficultés de la société.

8 - Propos de Frank Capra recueillis par Oliver Franklin et Gene Weiss, in Positif n°317-318, p.40.

9 - Frank Capra, *Hollywood Story*, Paris, Ramsay ("Poche Cinéma"), 1985.

10 - Propos de Frank Capra recueillis par Jean Debruge et Robert Wagner, in Positif n°317-318, p.43.

11 - Les cinéphiles se souviennent de sa présence dans *The Big Heat* de Fritz Lang (1953) face à un Lee Marvin superbe en truand sadique, dans *The Greatest Show on Earth* de Cecil Bount DeMille (1952) où elle retrouve James Stewart et dans *The Bad and the Beautiful* de Vicente Minelli (1952) qui lui valut l'oscar du meilleur second rôle. Née le 28 novembre 1923, elle a 23 ans au moment du tournage et c'est son troisième film. Mauvaise fille à l'écran, elle fait tout dans la vie pour se

Il commence le tournage le 8 avril 1946 au Ranch Encino qui appartient à la RKO[12] et qui a été transformé en Bedford Falls; il a fallu deux mois de travail pour reconstituer la ville de George Bailey avec sa rue principale de plus de 250 mètres de long, ses 75 magasins et habitations et assez d'électricité pour alimenter une ville de 5000 habitants. Au même moment, William Wyler réalise les premières prises de *The Best Years of Our Lives* pour une production Samuel Goldwyn. William Wyler envoie un télégramme à Capra pour le défier amicalement: "*Last one in is a rotten egg*". Quatre mois après les premiers tours de manivelle et plus de 100 000 mètres de pellicule impressionnée, le tournage est achevé et Capra gagne son pari. Wyler reconnaît sportivement sa défaite et adresse un télégramme à son ami: "*I admit it, I am a rotten egg*".

Pour réussir, Capra a du engager tout son savoir faire et des moyens considérables. La célèbre scène où George coure dans la rue principale de Bedford Falls pour rejoindre sa famille a nécessité une équipe impressionnante (deux équipes de cameramen, une trentaine d'électriciens, des spécialistes des effets spéciaux, etc.) et une centaine de tonnes de neige artificielle. En conséquence, le budget de production a dépassé les trois millions de dollars (3,78 millions de dollars), somme considérable pour l'époque.



conformer à son image cinématographique. Après trois mariages, elle épouse en quatrième noce, Tony Ray, le fils de son second époux, Nick Ray et provoque à Hollywood un scandale bien plus terrible que celui du mariage de Woody Allen avec sa fille adoptive... Pour expliquer son succès auprès des hommes, elle note dans ses mémoires: "*It wasn't the way I looked at a man but the thought behind it*".

12 - La notion d'indépendant doit toujours être relativisée à Hollywood. En l'espèce, afin de monter son budget, Capra doit disposer d'un accord de distribution afin de s'assurer de la sortie de son film: sans salle pas de recette... Associée, la RKO participe également au tournage.

DEROULANT SEQUENTIEL

0'00" GENERIQUE
1'14" PROLOGUE

Il neige sur le panneau "YOU ARE NOW IN BEDFORD FALLS" et des prières montent au ciel pour intercéder en faveur de George Bailey. Joseph et Frank demandent à Clarence, un ange de 2ème Classe, de sauver George.

3'45" GEORGE ENFANT (1919 et il a 12 ans)

03'45" 1. George sauve son frère Harry de la noyade

05'11" 2. et Mr. Gower de la ruine

05'45" 21. George qui travaille dans le Drugstore de Mr. Gower sert 2 jeunes clientes, Violet Bick et Mary Hatch, déjà amoureuse de George.

07'15" 22. George lit le télégramme annonçant la mort du fils de Mr. Gower et assiste à l'erreur fatale commise sous le coup de l'émotion.

08'35" 23. Il part demander conseil à son père qui affronte Henry Potter. George s'interpose.

10'09" 24. Furieux, Mr. Gower bat George avant de comprendre sa terrible méprise; il tombe en pleurs dans les bras de George.

11'12" GEORGE ADULTE (JAMES STEWART) PART AU COLLEGE

11'12" 1. George prépare son départ



11'24" 12. Chez le sellier, il achète une valise: arrêt sur image, présentation de George adulte

12'00" 13. la valise est offerte par Mr. Gower; George se rend dans son drugstore pour le remercier.

12'41" 14. Dans la rue, il rencontre Bert, le flic, Bernie, le Taxi et Violet.

13'40" 2. Chez les Bailey, la fête de fin d'année se prépare

14'35" 21. Autour de la table, Peter Bailey évoque avec George le futur.

16'30" 22. George refuse de prendre la succession de son père

18'15" (Fondu enchaîné) **3. Le bal de fin d'année de la *High Scholl* (1928)**

18'24" 31. George découvre Mary devenue adulte; champ contre-champ: séduction réciproque

20'20" 32. Le concours de danse; La piscine s'ouvre

23'00" (Fondu au noir) **4. George raccompagne Mary**

24'46" 41. Ils font un vœux en jetant des pierres sur une vieille masure, *The Grandville House.*

26'00" 42. George promet à Mary la lune; un témoin excédé pousse George à embrasser Mary.

28'20" 43. Nue dans un massif d'Hortensia, Mary subit le chantage de George quand l'Oncle Billy survient pour annoncer que le père de George a été victime d'une attaque. (Fondu au noir)

28'35" GEORGE A LA TETE DE L'ENTREPRISE FAMILIALE

28'35" 1. la reprise du flambeau (hiatus: trois mois après la mort de Peter)

28'35" 11. Conseil d'Administration de l'entreprise familiale

30'22" 12. George s'oppose à Henry Potter au sujet d'Ernie, le taxi

33'38" 13. le conseil rejette la dissolution proposée par Potter à condition que George prenne la succession de son père. Gros plan sur George.

34'00" 2. Le retour d'Harry

(hiatus 4 ans plus tard: Harry revient du Collège où il a étudié grâce aux économies de George.)

37'00" 22. Fête chez les Bailey pour le retour d'Harry et de sa femme. Oncle Billy complètement ivre.

38'00" 23. Madame Bailey pousse son fils à aller voir Mary

41'00" 24. Chez Mary: scène de dépit amoureux réciproque...

45'00" 25. Le téléphone: Sam Wainwright appelle de New York. George et Mary tombent dans les bras l'un de l'autre.

48'15" GEORGE: UNE VIE A BEDFORD FALLS

48'15" 1. Le jour du mariage

48'15" 11. La sortie du mariage, il pleut à Bedford Falls; les jeunes mariés partent en voyage de noce.
50'00" 12. La foule devant l'immeuble Bailey dont les grilles sont fermées. George descend du taxi.
52'00" 13. George fait face avec les 2 000 $ de son voyage de noce et réussit à sauver l'entreprise.
57'45" 14. *The Grandville House*, repas de noce accompagné par Ernie et Bert. (Fondu au Noir)

1h01'18" 2. Petits et grands événements

1h01'18" 21. M. Martini aménage dans le Bailey Park; Sam invite George et Mary en Floride.
1h04'50" 22. Potter propose un job à George: 20 000 $ par an; lui qui ne gagne que 45 $ par semaine refuse avec fermeté. De retour chez lui, Mary lui apprend qu'il va être père.
1h11'53" 23. George restera définitivement à Bedford Falls. La famille s'agrandit: 1 garçon, 1 fille...
1h12'20" 24. C'est la guerre: tout Bedford Falls y participe. Harry sauve un transport de troupe.
1h13'00" 25. Réformé, George s'occupe de défense passive et de diverses collectes à Bedford Falls.

1h13'58" 3. Aujourd'hui, c'est Noël!

1h14'05" 31. Tout heureux, George distribue des journaux annonçant à la une la décoration de Harry par le Président Truman dans la rue de Bedford qui s'apprête à accueillir le héros.
1h16'00" 32. Oncle Billy agresse Henry Potter dans sa banque et lui donne, sans s'en rendre compte, les 8 000 $ qu'il venait déposer. Il sort de la banque tout affolé et coure annoncer à George le désastre.
1h21'32" 33. George rentre chez lui désespéré. Il est exécrable avec les siens et pleure.
1h28'37" 34. Il quitte sa famille et se rend chez Potter pour lui demander de l'aide; en vain.
1h32'02" 35. Chez Martini, il boit et se bat avec le mari de l'enseignante qu'il a agressé au téléphone. Il quitte le bar et, après un accident, il abandonne sa voiture et se dirige vers le pont

1h35' L'INTERVENTION DE CLARENCE

1h35'17" 1. Clarence entre en scène

1h35'17" 11. Clarence saute avant lui dans l'eau glacé. George plonge pour le sauver.
1h36'16" 12. Dans la cabane, ils se rhabillent et font connaissance. A bout d'arguments, Clarence réalise le vœux de George: "*It would be better if I had never been born*".

1h41'00" 2. Dans *Pottersville*, personne ne connaît George Bailey

1h42'00" 21. Le bar de M. Martini est devenu Nick's, un bouge enfumé
1h45'00" 22. Mr. Gower n'est plus qu'un vieil ivrogne mendiant après avoir purgé une peine de 20 ans pour empoisonnement. Après Mr. Gower, Clarence et George sont expulsés de chez Nick's.
1h48'00" 23. Dans la rue principale de Pottersville: suite de dancings aux enseignes agressives, Violet est embarquée par les flics.
1h50'00" 24. George vit un cauchemar: Ernie, le taxi, aigri par le départ de sa femme, *The Grandville House* une ruine, sa mère méfiante et agressive, le Bailey Park un terrain vague et, au cimetière, la tombe de son frère Harry, enfin, Mary une vieille fille. George s'enfuit à nouveau vers le pont.

1h57'00" 3. Le miracle

1h57'00" 31. Sur le pont, George supplie Clarence de mettre fin à son cauchemar. Bert, le policier, arrive et s'inquiète de son ami... George part en courant chez lui en souhaitant à tout le monde "*Merry Christmas*".
1h59'00" 32. Chez lui, l'attendent l'inspecteur des banques et le Shérif. Il retrouve toute sa famille.
2h00'00" Le miracle se produit: toute la ville apporte son soutien à George. Autour de l'arbre de Noël, tous en chœur reprennent un air de Noël.



2h04'29" PANNEAU THE END

2h05"12" fin du générique

ANALYSE D'UNE SEQUENCE

A table, le dialogue entre George et son père ou *la star et le second rôle*

Le repas de famille qui précède le bal de fin d'année de la *High Scholl* constitue une séquence nettement identifiable par une ponctuation forte : un rideau (procédé aujourd'hui abandonné) ouvre et ferme ce moment narratif. Au sein de cette séquence, une sous-séquence peut être isolée: le dialogue entre le père et son fils aîné au sujet de son avenir à la veille de son départ pour le collège.

Dans sa totalité, la séquence dure 4 minutes 34 secondes pour une trentaine de plans alors que la sous-séquence dure 3 minutes 26 secondes pour une douzaine de plans. Il y a donc un changement de rythme très perceptible: à l'agitation des préparatifs de la fête avec la participation excitée de Harry, le jeune frère qui vient d'achever ses études secondaires, fait place le calme et le sérieux de la discussion aux enjeux forts pour le récit. Cependant, les interventions de la bonne servent à détendre l'atmosphère, à désamorcer la tension de l'échange; Frank Capra n'oublie pas que son public attend de lui une comédie. Pour autant, la tonalité de la sous-séquence, à l'image du film, est sombre.

Le traitement cinématographique de ce dialogue permet de retrouver tout à la fois la conception du cinéma et du monde de Frank Capra. Tant il est vrai que le choix esthétique est *affaire de morale*. En effet tout le dialogue est filmé en plans fixes avec quelques mouvements pour suivre les interventions de la bonne, en plans rapprochés et sans incidence angulaire perceptible, à hauteur d'homme. Le plan de 3 secondes sur la porte de la cuisine sur un raccord regard de George est le seul plan qui n'offre pas un point de vue extérieur au récit. Si bien que le spectateur semble directement invité à la table des Bailey pour écouter cet échange capital.

Deux plans principaux alternent: le premier cadre George de profil gauche du cadre et son père de face, droite du cadre, le second inverse la composition, George est de face gauche du cadre et son père de profil toujours droite du cadre. Ce cadrage permet de laisser le temps aux acteurs d'échanger sans avoir recours au montage ou au son off. Par deux fois, par exemple, nous aurons des plans de plus de 45 secondes. Le spectateur peut ainsi lire sur le visage de celui qui écoute les réactions aux propos de l'autre. Capra sait qu'il peut faire confiance à ses acteurs. Par ailleurs, cette mise en images établit une égalité entre les deux personnages puisque aucun des deux n'est exclu du champ durant leurs échanges. Or, sur le plateau il existe bien une hiérarchie entre la star et le second rôle que Capra ne prend pas en compte dans son traitement de l'image. Certes, le rôle principal est attesté par le fait que les deux plans les plus longs cadrent George de face. Mais, ce cadrage correspond à l'effacement du père (il est fatigué et va mourir dans la soirée) et à sa demande déboutée (il souhaite se retirer et confier sa tâche à son fils); il ne construit pas un ordre de préséance. L'humanité de Frank Capra, son humanisme même, est tout entier contenu dans cette façon de tourner un dialogue en refusant la facilité du Champ / Contre-Champ habituel.

Enfin, l'existence d'un faux raccord (montage répétitif: la bonne entre 2 fois avec ses 3 assiettes à la main) en plein milieu de la séquence relativise tout d'abord l'importance de l'erreur puisqu'elle n'est perçue que par l'analyste et largement ignorée des spectateurs. Néanmoins, ce faux raccord étonne chez un professionnel comme Capra mais peut être mis au débit des impératifs imposés pour achever le film avant William Wyler et le sortir pour les fêtes de fin d'année.

	durée	Échelle des plans	Composition de l'image	Description de l'Action
n°1	**28"**	Plan Rapproché	George de profil gauche du cadre et son père de face, droite du cadre	La mère partie à la cuisine, George et son père entament un dialogue sur le départ de George: "*Tu vas nous manquer à l'Oncle Billy et à moi*".
n°2	**13"**	Plan Rapproché / Plan Américain	George de face, Pa de profil au 1er plan, au 2ème Harry et Ma debouts: Plan Rapproché ou Américain?	Harry et Ma entrent dans le champ, passent derrière la table, et sortent par le fond gauche du cadre Echanges entre Harry et George dans la bonne humeur de la fête qui se prépare.
n°3	**05"**	Plan Rapproché	retour au n°1	La bonne entre fond du cadre par la porte de la cuisine et sort du champ cadre gauche. Elle porte 3 assiettes.
n°4	**03"**	Plan Rapproché	à partir de n°1, un travelling suit la bonne.	Faux raccord! Montage répétitif. La bonne entre à nouveau avec ses 3 assiettes. Elle passe derrière Pa et George pour aller poser une assiette à la place de Ma.
n°5	**01"**	Gros Plan	sur la bonne	qui pose le plat à la place de Ma tout en finissant sa diatribe contre le Gin.
n°6	**45"**	Plan Rapproché	George de face, Pa de profil	Pa évoque le futur avec George qui doit partir au Collège. Pendant le dialogue, la bonne entre avec deux tasses de café.
n°7	**13"**	Plan Rapproché	léger décalage de la caméra sur la gauche pour permettre de cadrer la bonne qui écoute	Après les avoir posées, la bonne se tient à la droite de George car elle est intéressée. L'enjeu est fort: Pa vient de demander à son fils s'il ne reviendrait pas dans l'entreprise. George propose à la bonne de s'asseoir pour mieux entendre. Elle part en ronchonnant.
n°8	**24"**	Plan Rapproché	retour au plan n°6	George refuse la proposition; il ne veux pas "*passer toute sa vie dans ces bureaux miteux*".
n°9	**07"**	Plan Rapproché	retour au plan n°1	l'échange continue; Pa défend l'importance sociale de son travail
n°10	**52"**	Plan Rapproché	retour au plan n°6	Le père finit par accepter l'argumentaire de son fils et lui donne son accord. George lui dit son amour et s'adresse à la bonne: "*Tu as entendu ça?*"
n°11	**03"**	Plan Américain	raccord regard de George sur la porte de la cuisine	à travers la vitre, la bonne répond à l'interpellation de George: "*Enfin, une de ces andouilles le reconnaît*"
n°12	**12"**	Plan Rapproché	retour au plan n°6	George se lève pour aller au bal. Son père garde le silence puis lui souhaite une bonne soirée.

LA MISE EN SCENE

Avant que je fasse un pas de plus vers cette pierre que vous me montrez, lui dit [Scrooge], répondez à cette seule question : tout ceci est l'image de ce qui doit être, ou seulement de ce qui peut être ?
Charles Dickens, *Un chant de Noël*

Le conte tend par nature à l'universel. Dès son prologue, *It's a Wonderful Life* s'inscrit dans cette logique : s'élevant de la petite ville de Bedford Falls, les prières des proches et amis de George Bailey gagnent le paradis, alertant l'attention de deux anges. En quelques plans, Frank Capra expose le vrai sujet de son film : le lien qui unit la part la plus secrète, la plus intime de chaque être humain, au reste de l'univers. Autrement dit, plus le personnage central, modeste en l'occurrence, s'inscrit dans un contexte lui-même très spécifique, bien circonscrit (une petite ville américaine tout ce qu'il y a de "typique"[13] et que l'on ne quittera qu'à de fort rares reprises), plus il appelle des résonances existentielles, sinon cosmiques[14].

George Bailey incarne à lui seul cette modestie, dernier spécimen d'une longue liste de *common men* peuplant les films de Capra - il suffit de penser à Longfellow Deeds[15] ou à Jefferson Smith[16]. Or tous ces personnages allaient quelque part (comme l'indique éloquemment le Goes to... des titres originaux), sans même l'avoir souhaité. La fiction plongeait des jeunes gens (en apparence) ordinaires dans une situation qui les dépasse, et qu'ils surmontaient précisément grâce à ce même caractère ordinaire, par le simple miracle de leur probité ingénue.

George est un peu leur double inversé, irrémédiablement cloîtré à Bedford Falls, rêvant des pays qu'il ne visitera pas, des aventures dont les autres (son frère Harry, George ayant été réformé de l'armée pour cause de surdité) seront les héros. Capra dépeint cette fois un homme confronté aux logiques divergentes de ses aspirations et de la réalité. Cette dualité trace une profonde ligne de faille dans la structure du film comme dans le cœur du personnage, dualité déclinée au sein du récit en une série de choix douloureux : entre la survie de l'entreprise paternelle et la perspective de voyager ; entre se vendre à Potter pour un salaire plus élevé et trahir ses idéaux[17] ; entre l'attirance purement sexuelle (Violet Bicks) et la douceur quasi-maternelle (Mary Hatch). Rien ne symbolise mieux le déchirement permanent dont George est l'objet que la séquence du bal : alors qu'il danse le charleston avec Mary, le plancher de la salle s'écarte doucement sous ses jambes pour laisser place à une piscine remplie d'eau. Une vie bâtie sur le vide ? A plusieurs reprises, le personnage reste ainsi suspendu un bref instant (au-dessus de l'eau ; au-dessus de son propre destin) - avant le grand plongeon.

On l'aura compris, l'une des figures mères d'*It's a Wonderful* Life est la béance (et la peur, et l'attraction) du néant : le trou d'eau où Harry manque se noyer ; le pont d'où George s'élance pour sauver Clarence ; la piscine de la salle de bal ; le grand sommeil de la mort. Entre les aspirations élevées de son personnage et les lois de la gravitation qui l'attirent irrésistiblement

---

13 - Guère éloignée de l'univers d'Henry King, dont l'œuvre abonde en similaires parcelles d'Americana (cf. notamment *Way Down East*, 1935 ou *Wilson*, 1944).
14 - L'œuvre entière de Jean Renoir semble d'ailleurs fondée sur ce postulat.
15 - *Mr. Deeds Goes to Town* (L'Extravagant monsieur Deeds), 1936.
16 - *Mr. Smith Goes to Washington* (Monsieur Smith au sénat), 1939.
17 - et donc clairement entre l'ambition et la médiocrité. Dilemme d'autant plus dramatique qu'il reproduit à l'identique celui auquel fut confronté le père de George. *It's a Wonderful Life* se colore ainsi d'une discrète tentation psychanalytique, comme nombre de films hollywoodiens de l'époque, tels *La Maison du docteur Edwardes* (Alfred Hitchcock, 1945) et *Le Secret derrière la porte* (Fritz Lang, 1948).

vers le bas, vers le monde ténébreux des profondeurs, des regrets et de la mort, Capra dessine une topographie onirique dont la verticalité (du paradis au gouffre du suicide, en passant par les ruelles de Bedford Falls) coupe la trajectoire de George Bailey.

L'équilibre instable de George est d'ailleurs celui du film tout entier, basculant en permanence de la comédie au drame. Capra se permet même de forcer le trait dans un sens comme dans l'autre. Le comique est donc celui du *slapstick*, du burlesque le plus débridé, utilisant au mieux les ressources du décor. Le drame est quant à lui des plus sinistres et comme le souligne Jacques Lourcelles[18] "*si Capra était un pessimiste (et son héros un anti-héros),* It's a Wonderful Life *serait le film le plus noir de l'histoire du cinéma*". On devine cette partition, bien nette au sein du film, dès le générique (un traîneau, un décor de Noël, une musique enjouée), immédiatement suivi d'un plan sur le panneau accueillant les visiteurs de la petite ville : "You are now in Bedford Falls". Sous entendu : fini de rire. L'atmosphère est sombre, la nuit enveloppe la ville, tendue d'un blanc rideau de neige. Le panneau lui-même évoque irrésistiblement le "No trespassing" de Citizen Kane. Au vu du générique, on aurait pu rêver d'une entrée en matière plus souriante. Le métrage est ainsi marqué d'un bout à l'autre de cette coexistence si nette, et pourtant indémélable (mais là est évidemment le tour de force), entre rire et larmes. Comme lorsque Mary se réfugie dans les buissons, complètement nue, et supplie George de lui redonner son peignoir de bain[19] ; à cet instant surgit l'oncle Billy au volant de sa voiture : le père de George a été victime d'une crise cardiaque.

En effet, la référence à laquelle renvoie directement (et à plusieurs reprises) le film a beau être *Les Aventures de Tom Sawyer* de Mark Twain, il s'agit bien entendu d'un héros idéal, inaccessible par définition. En réalité, c'est bien plus à Dickens que fait ici songer Capra. Au Dickens des *Grandes Espérances* (pour la maison enténébrée, figée dans son obscurité et sa poussière) et surtout à celui du *Chant de Noël*, avec lequel *It's a Wonderful Life* entretient de troublantes correspondances, dans les thèmes comme dans la structure, usant, tout comme son modèle littéraire, du flash-back (retour en arrière) et du flash-forward (projection vers l'avenir de la réalité spatio-temporelle). Ce dernier reproduit d'ailleurs quasiment à l'identique dans le film la scène du cimetière, à ceci près que George ne découvre pas sa propre tombe, mais celle de son frère, noyé à l'âge de neuf ans sous le lac gelé.

Dans *It's a Wonderful Life*, le rôle de la structure narrative s'avère d'ailleurs prépondérant : la première partie embrasse le passé et retrace les grandes étapes de la vie de George, injectant au récit cette part de romanesque (grâce à l'usage habile et parcimonieux de la voix-off) dont le principal protagoniste n'a pas seulement conscience. La seconde, explorant le futur, voit l'ange gardien Clarence entrer en action afin de détourner son "patient" du suicide, et gagner enfin ses ailes. Le spectateur prend donc de la hauteur dans un premier temps (celle des espaces infinis, du paradis), épousant la position du démiurge auquel tout est dévoilé, tout en s'identifiant à un personnage qui le renvoie en permanence à sa propre condition de spectateur. Tout comme George rêve d'une vie impossible, nous sommes à notre tour embarqués dans la fiction, acteurs par procuration de l'aventure de George Bailey. Et toute forme d'art est procuration, semble nous dire Capra, un mirage de la vie en somme.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle l'œuvre a conquis des générations de publics: l'histoire de George est aussi la nôtre, chaque fois que nous ouvrons un livre, chaque fois que nous regardons un film. A moins que Bedford Falls n'en soit la véritable responsable, unique (ou

---

18 - in Dictionnaire du Cinéma - Les Films, Paris, Robert Laffont, (coll. "Bouquins"), 1992, p. 1557.

19 - La séquence, dans un décor tout autre, n'est pas sans rappeler celle du restaurant dans *Bringing Up Baby* (L'Impossible Monsieur Bébé, Howard Hawks, 1938).

presque) décor de la fiction. Plus que jamais, cette paisible (banale ?) petite ville nous renvoie à l'ordinaire de l'existence, dans lequel nous avons tendance à nous reconnaître plus aisément. Mais comme *It's a Wonderful Life* est un conte, et qui plus est un conte de Noël, il faudra que l'ordinaire soit magique, qu'un ange gardien veille sur George, et que la neige tombe à gros flocons à un moment ou un autre. Loin d'être un simple gage de conformité à "l'atmosphère de Noël", cette dernière témoigne d'ailleurs du rôle dynamique dont Capra a doté les éléments: à divers titres, l'eau, la glace, le vent et la neige jouent dans le film un rôle qui excède l'anecdotique. Par exemple lorsque George revient à la réalité, après ce futur de cauchemar que serait la vie sans sa bénéfique présence, la neige, provisoirement suspendue, se remet à tomber à nouveau, doucement. La vie reprend son cours normal.

Mais la profonde humanité dont témoigne le film doit également beaucoup à l'interprétation de James Stewart, dont Capra exploite la fausse gaucherie et le sens de la gestuelle. Car Stewart s'agrippe littéralement à cette existence qu'il désire fuir par ailleurs, spécialement lorsqu'il embrasse sa partenaire (à plusieurs reprises au cours du film, mais avec à chaque fois un sens différent donné à ce baiser). C'est une étreinte toujours douloureuse, même lorsque la scène baigne dans la plus sereine harmonie, parce que les grandes mains de l'acteur emprisonnent littéralement le visage de Donna Reed[20], comme si l'enveloppe corporelle de la jeune femme allait subitement s'évanouir. Seul Stewart pouvait exprimer à la fois la détresse, la bonté et cette sensibilité exacerbée qui caractérisent George Bailey. L'acteur permet surtout au metteur en scène d'exprimer sa vision du monde quant aux rapports humains. Pour Capra, la relation à l'autre s'opère sans demi-mesure, sur le mode harmonieux ou conflictuel ; le bien et le mal possèdent dans son œuvre une valeur ontologique, donnée une fois pour toutes, hors les contingences et les passions qui agitent les êtres - qu'il n'omet pourtant pas d'injecter largement à son récit. C'est pourquoi la bonté de George est appelée à être récompensée[21] et les manœuvres de l'infâme Potter à être déjouées. Regard manichéen[22], sans ambivalence, qui s'accommode parfaitement de la morale inhérente au conte. Et puisque l'on évoque la morale, on peut aussi bien rappeler l'objectif majeur du film : proposer une leçon de vie. Après tout, *It's a Wonderful Life* n'est peut-être qu'une sublime réponse, de nature existentielle cette fois, à l'interrogation formulée durant la guerre par les documentaires de Frank Capra : pourquoi nous combattons ?

BORIS BARBIERI

20 - Alfred Hitchcock saura s'en souvenir lorsqu'il tournera *Vertigo* (Sueurs froides, 1958) dont les étreintes amoureuses témoignent, à un degré plus fort encore, d'un désespoir sans remède.

21 - Elle a même un prix : 8 000 dollars ! Tant chez Capra, la régulation naturelle des conflits humains semble conditionnée par celle des flux monétaires (cf. *American Madness*, La Ruée, 1932 et *Mr. Deeds Goes to Town*). Lorsque bien public et probité en affaires cheminent de concert...

22 - Il s'agit d'un constat, non d'un jugement.

L'ACCUEIL DU FILM

Un film culte...



It's a Wonderful Life sort au Pantages Theatre de Los Angeles le 24 décembre 1946. RKO qui assure la distribution a tenu à sortir fin décembre pour pouvoir faire figurer le film dans la course aux oscars de 1946. Le film bénéficie d'une couverture médiatique à la hauteur de l'événement: c'est le premier film de Frank Capra de l'après-guerre. Dès le 10 juin 1946, six pages dans *Life Magazine* et la couverture consacrées au film en ont annoncé la sortie. Le 15 décembre, *This Week Magazine* en fait l'événement de la semaine avec la couverture et un dossier; ce supplément du dimanche est repris par les principaux journaux du pays: *Los Angeles Times*, *New York Herald Tribune*, etc. Le 30 décembre, *Newsweek* lui consacre également sa couverture et un texte important.

Bien sûr, dans toutes les revues, le lecteur trouve un texte sur *It's a Wonderful Life*. Pour autant, l'accueil est mitigé: aux critiques enthousiastes s'opposent les lectures sévères. Dans *Nation*, James Agee trouve que est "*une des plus belles œuvres sentimentales depuis* A Christmas Carol" alors que Bosley Crowther dans le New York Times considère que "*malgré toutes ses humeurs caractéristiques, le* It's a Wonderful Life *de M. Capra n'est qu'un tissu de platitudes mélodramatiques*"[23] et que celui de *The New Yorker* perçoit *It's a Wonderful Life* comme un film "*so mincing as to border on baby talk*"[24].

Capra qui a gagné son pari avec William Wyler perd la seconde manche, la plus décisive. *The Best Years of Our Lives* remporte le succès d'estime et public. Alors que *It's a Wonderful Life* ne fait que 3,3 millions de dollars de recette distributeur, le film de Wyler en fait 11,3 millions. Comme à l'accoutumée, les oscars consacrent le succès public: le film de Capra est "nominé" (5 nominations dont meilleur acteur, meilleur film et meilleur réalisateur) mais c'est celui de Wyler qui est couronné...

Après avoir produit le film suivant de Frank Capra, *State of the Union*, Liberty Films arrête ses activités. Dès la fin des années soixante et jusqu'à sa mort, Capra a reçu des lettres par centaine de spectateurs lui disant leur adhésion au film. Certains s'indignaient que Capra ait laissé Potter impuni bien qu'il ait volé les 8 000 dollars à Oncle Billy; Frank Capra leur répondait qu'il voulait laisser libre l'imagination de ses spectateurs...

Les droits de *It's a Wonderful Life* vont passer de main en main jusqu'en 1974 où le dernier titulaire des droits, NTA, omet de les renouveler et le film tombe alors dans le domaine public. A partir de 1974, le film va passer à la télévision de très nombreuses fois et, systématiquement, le soir de Noël. Malgré son succès limité à sa sortie, le film devient le film de référence des fêtes de Noël, le film des familles. *It's a Wonderful Life* est le film sûrement

---

23 - Cité par Frank Capra, dans *Hollywood Story*, Paris, Ramsay ("Poche Cinéma"), 1985.

24 - "si mièvre qu'il frise l'infantilisme", cité par Bob Thomas, *Christmas classic had an unpromising start*, The Associated Press, 3 juillet 1997.

le plus diffusé à la télévision nord-américaine. L'esprit de cette fin des années soixante-dix, les années Reagan et la victoire de la "moral majority", récupère *It's a Wonderful Life* qui acquiert le statut "*de film préféré de Nancy Reagan et du Pape Jean-Paul II*". Conséquence néfaste de cette période de vacance de droit: le film a été colorisé et, ironie de l'histoire, la version colorisée a été protégée par un copyright et donc moins diffusée...

Deux décennies plus tard en 1993, Republic Pictures Corp. qui a récupéré les droits de NTA, reprend le contrôle du film et exige à nouveau des droits pour le passage de *It's a Wonderful Life*; son PDG, Steven Beeks est explicite: "*we wanted to get all the rights that were protectable from the movie and get them in one place under our control*". Republic écrit à tous les diffuseurs vidéo (chaînes hertziennes, opérateurs du câble, éditeurs vidéo) pour leur annoncer que désormais il ne saurait vendre, louer ou diffuser *It's a Wonderful Life* sans payer des royalties à Republic. En toute logique, sa programmation se fait plus rare depuis cette date. En 1997 par exemple, seul NBC l'a proposé le 20 décembre. Mais le film reste l'objet d'un véritable culte attesté par l'importance de la bibliographie, du nombre de sites web (américains, australiens, norvégiens, etc.) qui lui sont consacrés et aussi du catalogue impressionnant d'objets de collection à acheter sur *It's a Wonderful Life*: "Christmas in Bedford Falls collection", "A Wonderful Holiday Collection", "*It's a Wonderful Life* Gift Collection" proposent parmi des centaines d'articles The Zuzu Doll, Bedford Falls Church (Illuminated ceramic building), des figurines représentant tous les protagonistes du film (*Mr. Potter in wheelchair*, *Ma and Pa Bailey, both standing in overcoats*), etc.

Film culte donc à partir d'une lecture dominante qui fait de *It's a Wonderful Life* un "*feel-good movie*", le film de Noël par excellence. Steven Spielberg a dit à Frank Capra que, sur un tournage, il le projetait aux membres de son équipe et leur disait: "*This is the kind of picture I hope we can make*". Cependant, une frange importante des spectateurs le voit autrement: la fin heureuse ne doit pas faire oublier la noirceur de l'ensemble. L'expression des utilisateurs de IMDb se répartit en fonction de cette dichotomie. Presque tous célèbrent le film de Noël. Le ton général est dithyrambique comme quelques résumés de contributions l'attestent: "*Life IS wonderful*", "*One of the BEST films ever made*", "*it IS as good as they said*", "*Best Christmas movie of all-time bar none!*"... Seul une contribution s'inscrit en faux et affirme: "*This is not a Christmas movie*". Neil Dennis conclue son texte par:

> "This really is not schmaltz or saccharine, the film is a dark study of responsibility and disappointment, and even though all ends happily around the Christmas tree, this certainly is not a Christmas movie, because by definition they have to be crap."[25]

Au-delà des réactions des usagers, on peut trouver sur le web un grand nombre de critiques élaborées et de qualité sur le film (indice fort de son impact!). Le cinquantième anniversaire de la sortie du film permet à Martin Rich de l'inscrire dans une perspective historique:

> " Of course it's dated in places: in particular the assumption that the worst fate that could have befallen Donna Reed's character, had she never met her husband, would have been to become an unmarried librarian, looks very strange in 1997. The division between the heroes in the small-town, caring, bank and the villains looks quaint and over-simple today. And if somebody as virtuous as George Bailey, who had saved his brother as a child, and built up the family business against the odds, only deserved a second class guardian angel, what hope is there for the rest of us?"

A partir d'une préoccupation identique, Max Scheinin souligne le caractère indémodable du film:

---

25 - IMDb user comments for *It's a Wonderful Life*, sur http://www.imdb.com/

> "Frank Capra's film is a centennial classic -- watched and re-experienced by every generation. Wonderful Life is one of the few pictures of times gone by that seems as fresh, maybe fresher, then it did when it was first released. Many films of the thirties through seventies have aged poorly. But this one is a near flawless example of how well a perfect script and timing can mesh with first-rate acting, wit and suspense, glorious music, and terrific set pieces."

Steve Rhodes note, avec nostalgie, que le savoir-faire de Capra pour mettre en image la naissance de la passion amoureuse semble disparu:

> "There is a scene in the film when they are dating where her robe gets pulled off and she hides naked in the hydrangea bushes. This scene has a wonderfully innocent sensuality to it without ever showing any flesh or using any provocative language. Film makers today are incapable of anything this subtle when it comes to romance."

Enfin toujours dans une perspective historique, Sridhar Pascal pointe le caractère daté du traitement de la répartition des rôles sociaux selon les sexes:

> "*It's A Wonderful Life* does have its faults. The movie is beginning to feel dated in the details, especially in the treatment of women and men. The sex roles in the film are weirdly out of place in the 90's, like something out of a revisionist look. All the men drink too much and slap their wives too much during some portions of the film. There are, however, endearing moments in all of this. Capra puts in just enough humor mocking the sex roles of the 50's to make the movie remarkably enjoyable."

En France, la critique est unanime pour considérer le film comme un chef d'œuvre et reprend l'opposition de lecture en inversant les tendances: la vision noire prédomine. Pour Mariette Larvor, "*l'optimisme inébranlable du film*" est à l'origine de l'échec du film à sa sortie car "*il est déjà démodé, d'un autre temps*"[26].

Avec leur pertinence habituelle, Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier notent que dans Pottersville, les gens sympathiques de Bedford Falls sont devenus "*des êtres aigris, méchants, vindicatifs, y compris la mère de George elle-même*".

> "George était-il donc le seul citoyen vertueux de sa ville pour qu'en son absence les forces du mal déferlent et envahissent tout? (...) Le fameux optimisme de Capra apparaît bien ambigu et problématique dans le contexte d'une telle vision, où le bien semble si fragile face à l'universalité du mal – il n'est sauvé que par l'habituel miracle qui vient tout arranger in extremis dans les films de Capra."[27]

Les deux auteurs considèrent *It's a Wonderful Life* comme le chef d'œuvre de Capra, comme le "*film récapitulatif et sommet de son œuvre*".

Dans *Le Dictionnaire du cinéma*, Michael Henry insiste sur l'isolement de George:

> "L'alacrité cède la place à l'amertume de ce qui se sait en porte à faux avec son époque et ne reconnaît plus le pays qu'il a tant voulu aimer. Le bon samaritain de *La vie est belle* passe pour un dangereux rêveur parce qu'il a sacrifié son existence à une mutuelle qui contribue au financement de logements sociaux. (...) Le bel idéalisme d'antan n'a plus cours; le héros, désormais solitaire, est voué à un baroud d'honneur désespéré pour retrouver sa dignité; l'Amérique de la guerre froide est la proie des diviseurs, de tous ceux qui mettent les profits au-dessus des principes..."[28]

De même, Jean-Loup Bourget, dans son étude sur *Hollywood: la norme et la marge*, mesure l'écart entre la contenu sombre de l'ensemble du film et la fin heureuse:

> "On s'est interrogé sur l'optimisme de Capra, sérieusement mis à mal par l'examen attentif de *Meet John Doe* et de *It's a Wonderful Life* (La vie est belle, 1946), film très sombre dont la fin heureuse a quelque chose non de forcé ni de convenu, mais de volontariste: comme chez Leibniz, si notre

---

26 - *Capra et James Stewart, Le mariage de l'Europe et du rêve américain,* Mariette Larvor, Positif, n°317-318, juillet-août 1987, p.27.

27 - Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américains*, Paris, Nathan, "Omnibus", 1995, p.349

28 - sous la direction de Jean-Loup Passec, Dictionnaire du cinéma, Paris, Larousse, Tome I, 1995, p.345.

monde est le meilleur des mondes *possibles*, cela ne veut pas dire qu'il soit idéal, mais que les autres possibilités seraient pires – ou si l'on préfère, s'il est vrai que *It's a Wonderful Life* est, à l'instar de *Lost Horizon* (Horizons perdus), une utopie, il n'en reste pas moins que, dans *It's a Wonderful Life*, c'est le monde réel qui est, en dernière analyse, proposé comme utopique, non qu'il soit idéal, loin de là, mais parce que le renoncement à cette réalité, si imparfaite qu'elle fût, conduirait à une dystopie bien *pire* que la réalité."[29]

Plus loin dans son analyse, il revient sur le film et persiste dans sa lecture:

"Capra, déchiré, s'interroge dans *It's a Wonderful Life*: son idéalisme des années trente aurait-il été en pure perte? Il conclut, *in extremis*, par la négative (telle est du moins ma lecture du film)."[30]

It's a Wonderful Life: références croisées

Dans *It's a Wonderful Life*, *The Bells of St. Mary's* est à l'affiche du Bijou Theater, le cinéma de Bedford Falls. Ce film de 1945 a été réalisé par Leo McCarey que Frank Capra considérait comme un maître du burlesque. Henry Travers (Clarence dans *It's a Wonderful Life*) y jouait en compagnie de Bing Crosby et Ingrid Bergman sur un scénario de Dudley Nichols. Une fort belle affiche donc!

On trouve des références à *It's a Wonderful Life* dans: *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (1962), *Amazon Women on the Moon* (1987), *The Exorcist III* (1990), *The Adventures of Ford Fairlane* (1990), *Home Alone 2: Lost in New York* (1992), *This Is My Life* (1992), *Franz Kafka's It's a Wonderful Life* (1993), *George Stevens: D-Day to Berlin* (1994), *The American President* (1995), *Turbulence* (1997/I), *The Borrowers* (1997), *Screening* (1997).

Il est parodié dans *Spawn* (1997).

Des extraits de *It's a Wonderful Life* sont utilisés dans: *A Christmas Story* (1983), *Gremlins* (1984), *James Stewart: A Wonderful Life* (1987) (TV), *The Big Picture* (1989), *Money, Power, Murder.* (1989) (TV), *Look Who's Talking* (1989), *Christmas Vacation* (1989), *Home Alone* (1990), *976-EVIL 2: The Astral Factor* (1991), *Doc Hollywood* (1991), *Home Alone 2: Lost in New York* (1992), *The Opposite Sex and How to Live with Them* (1992), *Star Time* (1992), *Only You* (1992), *Menace II Society* (1993), *The Ref* (1994), *Harrison Bergeron* (1995) (TV), *Elmo Saves Christmas* (1996) (V), *Frank Capra's American Dream* (1997) (TV), *Turbulence* (1997/I).

Enfin, trois films réalisés pour la télévision reprennent la trame de *It's a Wonderful Life*: *It Happened One Christmas* en 1977 sur un scénario écrit par Frank Capra lui-même, *Clarence* en 1990 et *Merry Christmas, George Bailey* en 1997.

Références, extraits et même parodie se multiplient à partir des années quatre-vingt: la grande période du culte...



29 - Jean-Loup Bourget, *Hollywood: la norme et la marge*, Paris, Nathan Université ("Fac Cinéma"), 1998, p.24.
30 - Jean-Loup Bourget, *Hollywood: la norme et la marge*, op. cité, p.172.

JAMES STEWART & FRANK CAPRA



Pour James Stewart comme pour Frank Capra *It' a wonderful Life* est le premier film d'après guerre. Il a été mobilisé pendant cinq ans, une absence pour le cinéma qui équivaut à une éternité... Après une guerre exemplaire[31], il cherche à retrouver sa place dans le cinéma. Comme pour tous les anciens combattants, le retour à la vie civile ne constituera pas une tâche aisée.

Avec Frank Capra, il a déjà tourné deux grands films: *You Can't Take It with You* en 1938 et, l'année suivante, *Mr. Smith Goes to Washington* où il a incarné Jefferson Smith qui lui a valu sa première nomination aux oscars. Oscar qu'il a obtenu l'année suivante pour *The Philadelphia Story* de George Cukor.

Né le 20 mai 1908 à Indiana, petite ville de Pennsylvanie, James Maitland Stewart (c'est son vrai nom) est l'aîné d'une famille de commerçants presbytériens. Durant ses études d'architecture à Princeton, il commence à faire du théâtre. Après l'obtention de son diplôme, il intègre une troupe à Falmouth constituée par deux condisciples. A Baltimore quelques temps après, il fait partie de la même troupe que Margaret Sullavan et Henry Fonda qu'il suit à Hollywood après un passage à Broadway. Les deux futurs grands du cinéma partagent le même appartement à Beverly Hills jusqu'au mariage de Fonda.

Son immense carrière à Hollywood coure des années trente aux années soixante, c'est-à-dire durant l'âge d'or du cinéma américain auquel il s'identifie si bien. Il a tourné avec les plus grands: Lubitsch, Cukor, Preminger, Cecil Bount DeMille, etc. Mais dans la mémoire des cinéphiles, son parcours reste marqué par ses rencontres avec des cinéastes importants aux quels il prête sa longue silhouette (*6 feet 3 inches* pour 70 kilos au début de sa carrière 80 ensuite). Successivement, il incarne le héros cher à Frank Capra. Puis, il est un westerner travaillé par ses contradictions chez Anthony Mann dans quatre chefs d'œuvre: *Winchester 73* (1950), *Bend of the River* (1952), *The Naked Spur* (1953) et *The Man from Laramie* (1955). Avec Alfred Hitchcock, il tourne également quatre grands films: *Rope* (1948), *Rear Window* (1954), *The Man Who Knew Too Much* (1956) et *Vertigo* (1958). Enfin, il travaille pour le maître, John Ford, avec qui il réalise trois westerns sombres marqués par la mort de l'Ouest: *Two Rode Together* (1961), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) et le dernier *Cheyenne Autumn* (1964) dans lequel il ne joue qu'un petit rôle, en *guest star*, celui de Wyatt Earp, clin d'œil à *My Darling Clementine* (1946) dans lequel le prestigieux Marshal était incarné par le double solaire de Ford et l'ami de Jimmy: Henri Fonda.

Lorsqu'il meurt le 2 juillet 1997 à Beverly Hills, l'Amérique considère qu'elle a perdu "*un trésor national*", expression que le Président des Etats-Unis, Bill Clinton, reprend aux japonais.

---

31 - Colonel dans l'armée de l'air, il obtient la Médaille de l'Air, the Distinguished Flying Cross, la Croix de Guerre et sept "*battle stars*". Après guerre, il intègre les cadres de réserve avec le grade de brigadier général.

FILMOGRAPHIE DE JAMES STEWART

1.Marlene Dietrich: Shadow and Light (1996), (TV): Lui-même
2. A Century of Cinema (1994) : Lui-même
3. An American Tail: Fievel Goes West (1991) (voix) : Wylie Burp
4. James Stewart: A Wonderful Life (1987) (TV) : Lui-même
5. "North and South II" (1986) TV Séries : Miles Colbert
6. Right of Way (1983) (TV)
7. Afurika monogatari (1981) : Un vieil homme
8. Mr. Krueger's Christmas (1980) (TV) : Mr. Krueger
9. The Big Sleep (1978) : General Sternwood
10. The Magic of Lassie (1978) : Clovis Mitchell
11. Airport 77 (1977) : Philip Stevens
12. The Shootist (1976) : Docteur Hostetler
13. That's Entertainment! (1974) : Narrateur
14. Hawkins on Murder (1973) (TV) : Billy Jim Hawkins
15. "Hawkins" (1973) TV Series : Billy Jim Hawkins
16. Harvey (1972) (TV) : Elwood P. Dowd
17. The American West of John Ford (1971) (TV): Lui-même / Narrateur
18. " The Jimmy Stewart Show" (1971) TV: Prof. Jim Howard
19. Directed by John Ford (1971) : Lui-même
20. Fools' Parade (1971) : Mattie Appleyard
21. The Cheyenne Social Club (1970): John O'Hanlan
22. Bandolero! (1968) : Mace Bishop
23. Firecreek (1968) : Johnny Cobb
24. The Rare Breed (1966) : Sam Burnett
25. The Flight of the Phoenix (1965) : Frank Towns
26. Shenandoah (1965) : Charlie Anderson
27. Dear Brigitte (1965) : Prof. Robert Leaf
28. Cheyenne Autumn (1964) : Wyatt Earp
29. Take Her, She's Mine (1963) : Frank Michaelson
30. How the West Was Won (1962) : Linus Rawlings
31. Mr. Hobbs Takes a Vacation (1962) : Roger Hobbs
32. The Man Who Shot Liberty Valance (1962) : Ransom Stoddard
33. Flashing Spikes (1962) (TV) : Slim Conway
34. Two Rode Together (1961) : Guthrie McCabe
35. X-15 (1961) (voice) : Narrator
36. The Mountain Road (1960) : Major Baldwin
37. Anatomy of a Murder (1959) : Paul Biegler
38. The FBI Story (1959) : Chip Hardesty
39. Bell, Book and Candle (1958) : Shepherd Henderson
40. Vertigo (1958) : John 'Scottie' Ferguson
41. Night Passage (1957) : Grant McLaine
42. The Spirit of St. Louis (1957) : Charles Lindbergh
43. The Man Who Knew Too Much (1956) : Docteur Ben McKenna
44. Strategic Air Command (1955) : Lt. Col. Robert "Dutch" Holland
45. The Man from Laramie (1955) : Will Lockhart
46. The Far Country (1955) : Jeff Webster
47. The Glenn Miller Story (1954) : Glenn Miller
48. Rear Window (1954) : L.B. "Jeff" Jeffries
49. The Naked Spur (1953) : Howard Kemp
50. Thunder Bay (1953) : Steve Martin
51. Bend of the River (1952) : Glyn McLyntock
52. The Greatest Show on Earth (1952): Buttons the Clown
53. Carbine Williams (1952) : Marsh Williams
54. No Highway in the Sky (1951) : Theodore Honey
55. Broken Arrow (1950) : Tom Jeffords
56. Harvey (1950) : Elwood P. Dowd
57. The Jackpot (1950) : Bill Lawrence
58. Winchester 73 (1950) : Lin McAdam
59. Malaya (1949) : John Royer
60. The Stratton Story (1949) : Monty Stratton
61. Rope (1948) : Rupert Cadell
62. On Our Merry Way (1948) : Slim
63. Call Northside 777 (1948) : P. J. McNeal
64. You Gotta Stay Happy (1948) : Marvin Payne
65. Magic Town (1947) : Rip Smith
66. It's a Wonderful Life (1946) : George Bailey
67. Thunderbolt (1945)
68. Winning Your Wings (1942)
69. Come Live with Me (1941) : Bill Smith
70. Pot o' Gold (1941) : James Hamilton Haskel
71. Ziegfeld Girl (1941) : Gilbert Young
72. The Mortal Storm (1940) : Martin Breitner
73. No Time for Comedy (1940) : Gaylord Esterbrook
74. The Philadelphia Story (1940): Macaulay Connor
75. The Shop Around the Corner (1940) : Alfred Kralik
76. Destry Rides Again (1939) : Thomas Jefferson Destry
77. Mr. Smith Goes to Washington (1939): Jeff Smith
78. Made for Each Other (1939) : John Mason
79. It's a Wonderful World (1939) : Guy Johnson
80. Ice Follies of 1939 (1939) : Larry Hall
81. You Can't Take It with You (1938) : Tony Kirby
82. Shopworn Angel, The (1938) : Pvt. Bill Pettigrew
83. Of Human Hearts (1938) : Jason Wilkins
84. Vivacious Lady (1938) : Peter Morgan
85. Seventh Heaven (1937) : Chico
86. The Last Gangster (1937): Paul North, Sr
87. Navy Blue and Gold (1937): John Carter
88. Born to Dance (1936) : Ted Barker
89. The Gorgeous Hussy (1936) : Roderick "Rowdy" Dow
90. Speed (1936) : Terry Martin
91. Wife vs. Secretary (1936) : Dave
92. Rose-Marie (1936) : John Flower
93. After the Thin Man (1936) : David Graham
94. Important News (1936) (non crédité): Cornelius
95. Next Time We Love (1936) : Christopher Tyler
96. Small Town Girl (1936) : Elmer
97. Murder Man, The (1935) : Shorty
98. Art Trouble (1934) (non crédité) : Mr. Burton
99. This Side of Heaven (1934) : Hal

CAPRA, LE PLUS DEMOCRATE DES REPUBLICAINS?

En France, les textes consacrés aux films de Frank Capra mettent souvent en exergue leur contenu critique et enrôlent volontiers le réalisateur dans les rangs des cinéastes engagés, défenseurs de la démocratie et du peuple, bref le classent à gauche sur l'échiquier politique. Dans son introduction à l'article de Nick Browne consacré à *Mr. Smith Goes to Washington*, Noël Burch s'interroge: "*D'où vient en France on ait si souvent et si facilement fait écho au mythe de Capra "progressiste", "critique de la société américaine"?*"[32]. Cependant, Noël Burch ne donne pas de réponse; au-delà de sa simplicité, sa question s'avère bien complexe.

On peut rappeler, dans un premier temps, la nécessité de la participation affective du spectateur pour que le film prenne vie. Elle se trouve à l'origine de phénomènes de projection dont le spectateur n'est pas toujours conscient. Trop souvent, le critique de film semble être son propre spectateur... En France particulièrement où les débats idéologiques ne sont jamais très éloignés des jugements esthétiques, il convient de tenir compte également de la propension des critiques à rechercher une cohérence entre leur plaisir au film et leur système de croyances. Cette lecture subjective n'est bien évidemment pas réservée aux films de Capra. On ne compte plus les appréciations progressistes de westerns. Même *Rio Bravo* n'a pas échappé à une analyse transformant le film qu'Howard Hawks et John Wayne avaient voulu comme une réponse à *High Noon*, jugé par trop "*unamerican*", en un film engagé[33]. A lire certaines pages de Noël Simsolo[34], on pourrait croire que Clint Eastwood fait partie des anciens de la quatrième internationale.

Il est vrai également que les films de Capra n'échappent pas à l'ambivalence ou la polysémie propre à tout film et particulièrement à un film appartenant au système des studios élaboré pour conquérir le plus large public. Pour le cinéma hollywoodien, il s'agit avant tout d'attirer le plus grand nombre de spectateurs dans les salles en leur offrant un divertissement de qualité. Même si Frank Capra a joui pour ses principaux films d'une réelle autonomie, il a toujours travaillé à l'intérieur du système des studios. Une fois sa société de production créée, il a continué de dépendre d'une grosse compagnie, seule susceptible d'assurer dans de bonnes conditions la commercialisation de ses films. De plus, les films de Capra obéissent également aux règles des films de genre; une comédie ne saurait déroger, par exemple, au happy end. Si le respect de ces contraintes assurait le succès, leur transgression menaçait la carrière commerciale du film. Dans les années trente, les films directement consacrés à la crise furent de retentissant échecs au box-office, le public plébiscitant des grands films d'évasion. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les films de Frank Capra, grands succès des années trente, soient l'objet de lectures contradictoires. Et pas uniquement en France, ainsi aux USA, suite à un refus de visa, Frank Capra découvrit qu'on le soupçonnait, comme tant d'autres durant la période de paranoïa maccarthyste, d'activités anti-américaines. Certains l'accusaient de diffuser, dans ses films, des idées communistes. En 1948 à la sortie de *State of Union*, on pouvait lire dans le *Daily Mirror*:

> "Les critiques formulées à l'égard de notre pays, de nos coutumes, de nos habitudes, de notre morale et de nos systèmes économiques et politiques par les deux personnages qu'incarnent Tracy et M^elle^ Hepburn ne sembleraient pas déplacées dans les *Izvestia*."[35]

---

32 - *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan Université ("Fac Cinéma"), 1993, p.77.

33 - Cf. "Autopsie d'un western : Rio Bravo" in "*Pour une contre-histoire du cinéma*" Francis Lacassin, UGE, ("10/18"), p.276: Lacassin discerne dans le film de Hawks "une indéniable critique sociale" ...

34 - *Clint Eastwood*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1990.

35 - Cité par Frank Capra dans, *Hollywood story*, op. cité, p. 410.

Fait aggravant, Capra avait effectué en 1937 un voyage en URSS avec son scénariste, Robert Riskin, pour rencontrer Eisenstein. Cette mise en accusation fut, pour lui, "*l'épreuve la plus pénible et la plus humiliante de (sa) vie*"[36]. Frank Capra ne pouvait supporter qu'on puisse mettre en doute son attachement viscéral aux valeurs américaines, lui qui n'avait jamais fait mystère de son appartenance au parti Républicain et avait toujours proclamé son désir de dire "merci à l'Amérique", sa patrie d'adoption:

> Je pense que les films que j'ai faits à partir de ce moment-là ont été ma manière à moi de dire "Merci l'Amérique" de m'avoir donné toute cette chance. Cela ne peut arriver qu'en Amérique qu'un fils de paysans, d'ouvriers puisse avoir la sorte d'éducation que j'ai reçus et la possibilité d'utiliser son talent et de réussir. J'éprouve un amour extraordinaire pour l'Amérique, pour les Américains, je suis fasciné par les Américains et par leur sens de l'indépendance, de la charité, du fait qu'ils ont la charge d'autrui, c'est tout dans le caractère américain.[37]

Enfin comme pour toute œuvre américaine, il convient toujours de garder à l'esprit la difficulté d'appliquer des grilles d'analyse élaborées en France. En revanche ce qui est propre à Frank Capra c'est la concomitance de ses principaux chef-d'œuvres avec les présidences de Franklin D. Roosevelt. De là à le qualifier de "cinéaste du *New Deal*", il n'y avait qu'un pas que beaucoup s'empressèrent de franchir. Certes, le *New Deal* a bien été mis en œuvre au nom du *common man*, de *L'homme de la rue*, cher à Capra. Pour autant, le recours à l'intervention de l'Etat fédéral pour sortir de la crise devait inquiéter un homme fondamentalement attaché à l'initiative individuelle et à la limitation des pouvoirs de l'Etat. En effet, une lecture idéologique des films de Frank Capra permet d'isoler un certain nombre d'invariants qui confère à son propos une forte cohérence.

> "Afin de dissoudre les différences contemporaines et de les suturer, le projet de Capra renvoie au monde plus stable, plus idéal de l'Amérique agraire du XIX^{e} siècle. La "cause perdue" semble renvoyer à la rupture irrémédiable d'avec ce monde-là. Capra semble définir son rôle de cinéaste, semble représenter les perspectives et les possibilités de la vision rédemptrice, se voyant éventuellement lui-même dans le rôle de victime, par opposition aux circonstances historiques contemporaines. Le projet idéologique de ces films semble conçu pour préserver les idéaux sociaux de l'Amérique en les enracinant d'abord dans le souvenir des temps perdus, en les évoquant ensuite de façon à conserver le présent."[38]

Projet conservateur ou même réactionnaire donc. Cette analyse de Nick Browne rejoint celle de Jeffrey Richards. Dans *Visions of Yesterday*[39], Jeffrey Richards considère, en effet, que les principaux films de Capra, comme certains de Ford et de Leo McCarey (en particulier *Ruggles of Red Gap*) participent de la même idéologie: le populisme. Le populisme constitue une des bases idéologiques des Etats Unis avec l'appel au *peuple* contre les élites (urbanisées et intellectuelles), et contre *The Big Government* et *The Big Capital*. Le héros vient de la Frontière ou d'une petite ville où le sens commun n'a pas été perdu et où il fait bon vivre à l'écart de l'influence fédérale. Porteur des valeurs fondatrices de l'Amérique, cet américain moyen incarne l'innocence et la naïveté contre la corruption politique ou financière[40].

Dans *It's a wonderful life*, nombre d'éléments confortent cette analyse. Le scénario est construit autour d'un établissement de "*Building & Loans*", un établissement de prêts pour l'accession à la propriété. Petit établissement familial à but essentiellement social, la banque dirigée par George Bailey poursuit l'objectif d'offrir un toit aux plus démunis et leur permet ainsi d'échapper au malfaisant Potter, propriétaire de logements insalubres qui leur loue à des

---

36 - *Hollywood story*, op. cité, p. 406.
37 - Frank Capra répond aux questions de Richard Schickel in Positif, n°317-318, op. cité, p.34.
38 - Nick Browne, Politique de la forme narrative, op. cité, p.86.
39 - Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973.
40 - Cf. Grégoire Halbout, La Comédie américaine, in *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction, n°68, 3^{e} trimestre 1993, p. 85 et suivantes sur "La comédie populiste ou l'individu au secours de la communauté".

prix prohibitifs. La philosophie globale de l'entreprise se fonde sur la confiance dans la force de caractère et l'honnêteté de ses "clients". Si le besoin s'en fait sentir, George n'hésite pas à utiliser son argent personnel (en fait, les 2000$ de son voyage de noces!) pour éviter la banqueroute. Le scénario reprend également l'opposition entre grande et petite entreprise à l'œuvre très souvent dans les films de Capra comme l'attestent tous les capitaines d'industrie puissants et corrompus présents dans ses récits: Anthony P. Kirby dans *You can't take it with you*, Jim Taylor dans *Mr Smith goes to Washington*, D.B. Norton dans *Meet John Doe*, et bien sûr l'ignoble Henry F. Potter. Antithèse de ces personnages noirs, les représentants de la petite entreprise, l'idéal de l'Amérique: comme Deeds, heureux propriétaire d'une petite fabrique de chandelles tandis, Jefferson Smith, propriétaire d'un magasin d'animaux et George Bailey qui finit (bien malgré lui il est vrai) par prendre la suite de son père à la tête de l'établissement familial. En outre, ces films démontrent que la recherche effrénée du profit est incompatible avec le fait de vivre heureux: la "frustration" de Potter en témoigne. En fait, comme dans tous les films de Capra, *It's a wonderful life* développe l'idée d'un antagonisme entre deux modes ce vie: le bon, celui de la libre entreprise, du développement personnel et du bien commun, incarné par George Bailey et le mauvais d'Henry Potter, celui du capitalisme égoïste et monopolistique. Alors que le second se réduit à l'accumulation de biens, d'argents et de pouvoirs, le premier se caractérise par une aimable combinaison de souci du bien public, de compassion, de générosité construite à partir de l'individu inscrit dans la société (famille, amis, communauté d'égaux) et pour lui... Henry Potter est bien l'antithèse de George. On ne lui connaît ni famille, ni ami, ni religion à part celle du profit; incapable d'empathie, il souffre d'évidence d'un handicap moral qui ne fait que redoubler son handicap physique.

Cet antagonisme irréductible se joue dans des lieux spécifiques. "Pottersville" constitue, sans doute, le parangon de la ville corruptrice. Ses habitants ont des regards tristes et hagards, ils ne se saluent plus entre eux (le sens de la communauté s'est éteint), et laissent libre cours à leur agressivité. Les enseignes lumineuses inondent les rues de leur lumière criarde: les aimables boutiques de Bedford Falls se sont transformées en bars louches où les serveurs devenus violents et impolis ont perdu leur gentillesse. Le bistrot familial de Mr Martini est bien loin... De plus, le sens des valeurs traditionnelles s'est perdu: la famille se désagrège (la femme du chauffeur de taxi, Ernie, l'a quitté en emmenant leurs enfants) et, dans ce désert moral, la délinquance prospère. Cette véritable vision d'horreur montre l'aversion du cinéaste non pas tant pour la grande ville mais pour la ville dénuée de valeur communautaire. La transformation de Bedford Falls en Pottersville montre bien que c'est pas tant la taille de la ville qui importe mais l'existence du ciment qui permet de vivre ensemble. Bien sûr le sens commun le dit bien, plus les villes sont grandes et plus les tendances à l'anomie se développent, les liens sociaux distendus contrarient évidemment l'exercice de la solidarité .

Les véritables Américains, les héritiers des pionniers[41], ce ne sont pas ceux qui s'entassent dans les buildings, mais bien plutôt ceux qui vivent en paix avec eux-mêmes pas trop éloignés de la campagne, qui savent s'émouvoir du "*vent dans les hautes herbes*" comme Jefferson Smith, ou qui sont en mesure de proposer à une jeune fille, pour passer une bonne soirée, d'aller "*marcher pieds nus dans l'herbe des collines*" (George Bailey à Violet Bick qui lui oppose d'ailleurs un refus horrifié). Hors la ville corrompue, la famille peut encore prospérer.

Or, la famille est le premier et le dernier rempart contre l'anomie. Dans *It's a wonderful life* pour la première fois, Capra filme la vie d'un homme sur une longue durée, et pas seulement

---

[41] - Dans *The Big Sky* (*La Captive aux yeux clairs*, Howard Hawks, 1952), Jim et Boone découvrent les lumières de la ville de Saint Louis depuis une hauteur; 10 à 15 000 habitants vivent là entassés, c'est dire s'ils sont ignorants puisqu'ils méconnaissent la possibilité de gagner la liberté des grands espaces, note Jim (Kirk Douglas).

au moment où quelque chose d'extraordinaire lui arrive (un héritage, une nomination au sénat des Etats-unis); son héros se marie et devient père de famille. La famille, c'est bien ce qui sauve George Bailey lorsque, désespéré, persuadé d'avoir raté sa vie, il pense à se suicider puisque, dit-il, il "vaut plus mort que vivant" comme lui a dit Potter[42]. C'est la vision de sa femme restée vieille fille, de ses enfants qui, par définition, n'existent pas si lui n'est jamais né, de *The Grandville House*, son foyer, transformée en maison fantôme qui lui fait désirer de vivre à nouveau. L'individualisme (le suicide pouvant en apparaître comme sa forme ultime) est heureusement tempéré par la force des liens familiaux. Dans tous les films de Capra, plus généralement, la famille est associée à la notion de solidarité, dans *Mr Smith goes to town*, c'est la mère de Jefferson qui organise la résistance à Taylor, sur les conseils téléphoniques de Clarissa qui déjà l'appelle Ma; dans *It's a wonderful life*, Harry, le frère de George, renonce à un dîner en son honneur à la Maison Blanche pour venir aider son aîné en difficulté. Dans *You Can't Take It With You*, la famille ouverte et franchement loufoque de Martin Vanderhof (Lionel Barrymore) sert de modèle contre la famille égoïste et mononucléaire de Anthony Kirby (Edward Arnold).

Au-delà de la famille, les amis constituent le deuxième cercle qui permet à l'individu de se situer dans le monde. Tout au long de *It's a wonderful life*, l'amitié joue un rôle majeur (la nuit de noce et l'intervention d'Ernie et de Bert, la fidélité de Sam Wainwright, etc.) et, finalement, sauve George: les prières montées de Bedford Falls ont déclenché la mission de Clarence et les "*dimes and nickels*"[43], les sous, des petites gens comblent le trou de la banque. Le gros chèque de son ami de toujours, Sam Wainwright, n'est même pas nécessaire. Clarence l'avait bien dit à George: "*nul n'est un raté, lorsqu'il est entouré d'amis*". Dans *You can't take it with you*, la séquence mémorable du procès de Martin Vanderhof est l'occasion de mesurer l'ampleur de la popularité du champion de Capra, de souligner du même coup la solitude de Anthony Kirby et, par conséquent, de montrer où se situe véritablement richesse et pauvreté. Ce point de vue, négation de l'idéologie puritaine, dit bien le catholicisme de Frank Capra toujours présent dans son propos.

La dimension messianique constitue une part importante de quasiment tous les personnages de Capra. Smith apparaît comme un "messie séculier" (envoyé des "dieux historiques" de l'Amérique), tandis que chez Longfellow Deeds ou chez John Doe la référence christique est explicitement employée par Capra.

> "Le thème de la résurrection chrétienne et ses reformulations mythologiques est profondément ancré dans l'œuvre de Capra. Il confère à bon nombre de ses films la forme d'un drame de la crucifixion."[44]

Quant à George Bailey, son rôle à lui aura été de sauver la petite ville de Bedford Falls, comme se charge de le lui montrer son "ange gardien de seconde classe", Clarence; rôle apparemment plus modeste que celui de ses prédécesseurs Smith, Deeds et Doe qui avaient à sauver l'Amérique tout entière (de la corruption politique, de la crise économique, de la montée du fascisme), mais rôle tout aussi fondamental si l'on considère Bedford Falls comme une métaphore de l'Amérique tout entière. George Bailey devient alors un exemple, un modèle. George Bailey est un homme parfaitement ordinaire (comme tous les héros de Capra)

---

42 - Potter savoure sa victoire et répond à la demande d'aide de George: "*No securities, no stocks, no bonds. Nothin' but a miserable little $500 equity in a life insurance policy. You're worth more dead than alive.*"

43 - Dans *Mr Smith goes to Washington*, Jefferson Smith fait appel aux "*dimes and nickels*" des enfants pour financer son camp de vacances plutôt que de solliciter des crédits publics... Lors de sa dernière discussion avec son père, George résume l'ennui du travail dans l'entreprise familiale à l'épargne au quotidien des "*dimes and nickels*", des moindres sous.

44 - Nick Browne, Politique de la forme narrative, in *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan Université ("Fac Cinéma"), 1993, p.84.

au moment où quelque chose d'extraordinaire lui arrive (un héritage, une nomination au sénat des Etats-unis); son héros se marie et devient père de famille. La famille, c'est bien ce qui sauve George Bailey lorsque, désespéré, persuadé d'avoir raté sa vie, il pense à se suicider puisque, dit-il, il "vaut plus mort que vivant" comme lui a dit Potter[42]. C'est la vision de sa femme restée vieille fille, de ses enfants qui, par définition, n'existent pas si lui n'est jamais né, de *The Grandville House*, son foyer, transformée en maison fantôme qui lui fait désirer de vivre à nouveau. L'individualisme (le suicide pouvant en apparaître comme sa forme ultime) est heureusement tempéré par la force des liens familiaux. Dans tous les films de Capra, plus généralement, la famille est associée à la notion de solidarité, dans *Mr Smith goes to town*, c'est la mère de Jefferson qui organise la résistance à Taylor, sur les conseils téléphoniques de Clarissa qui déjà l'appelle Ma; dans *It's a wonderful life*, Harry, le frère de George, renonce à un dîner en son honneur à la Maison Blanche pour venir aider son aîné en difficulté. Dans *You Can't Take It With You*, la famille ouverte et franchement loufoque de Martin Vanderhof (Lionel Barrymore) sert de modèle contre la famille égoïste et mononucléaire de Anthony Kirby (Edward Arnold).

Au-delà de la famille, les amis constituent le deuxième cercle qui permet à l'individu de se situer dans le monde. Tout au long de *It's a wonderful life*, l'amitié joue un rôle majeur (la nuit de noce et l'intervention d'Ernie et de Bert, la fidélité de Sam Wainwright, etc.) et, finalement, sauve George: les prières montées de Bedford Falls ont déclenché la mission de Clarence et les "*dimes and nickels*"[43], les sous, des petites gens comblent le trou de la banque. Le gros chèque de son ami de toujours, Sam Wainwright, n'est même pas nécessaire. Clarence l'avait bien dit à George: "*nul n'est un raté, lorsqu'il est entouré d'amis*". Dans *You can't take it with you*, la séquence mémorable du procès de Martin Vanderhof est l'occasion de mesurer l'ampleur de la popularité du champion de Capra, de souligner du même coup la solitude de Anthony Kirby et, par conséquent, de montrer où se situe véritablement richesse et pauvreté. Ce point de vue, négation de l'idéologie puritaine, dit bien le catholicisme de Frank Capra toujours présent dans son propos.

La dimension messianique constitue une part importante de quasiment tous les personnages de Capra. Smith apparaît comme un "messie séculier" (envoyé des "dieux historiques" de l'Amérique), tandis que chez Longfellow Deeds ou chez John Doe la référence christique est explicitement employée par Capra.

> "Le thème de la résurrection chrétienne et ses reformulations mythologiques est profondément ancré dans l'œuvre de Capra. Il confère à bon nombre de ses films la forme d'un drame de la crucifixion."[44]

Quant à George Bailey, son rôle à lui aura été de sauver la petite ville de Bedford Falls, comme se charge de le lui montrer son "ange gardien de seconde classe", Clarence; rôle apparemment plus modeste que celui de ses prédécesseurs Smith, Deeds et Doe qui avaient à sauver l'Amérique tout entière (de la corruption politique, de la crise économique, de la montée du fascisme), mais rôle tout aussi fondamental si l'on considère Bedford Falls comme une métaphore de l'Amérique tout entière. George Bailey devient alors un exemple, un modèle. George Bailey est un homme parfaitement ordinaire (comme tous les héros de Capra)

---

42 - Potter savoure sa victoire et répond à la demande d'aide de George: "*No securities, no stocks, no bonds. Nothin' but a miserable little $500 equity in a life insurance policy. You're worth more dead than alive.*"

43 - Dans *Mr Smith goes to Washington*, Jefferson Smith fait appel aux "*dimes and nickels*" des enfants pour financer son camp de vacances plutôt que de solliciter des crédits publics... Lors de sa dernière discussion avec son père, George résume l'ennui du travail dans l'entreprise familiale à l'épargne au quotidien des "*dimes and nickels*", des moindres sous.

44 - Nick Browne, Politique de la forme narrative, in *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan Université ("Fac Cinéma"), 1993, p.84.

mais, à la différence des autres, il ne lui arrive rien d'extraordinaire (il ne devient ni l'héritier d'une immense fortune comme Deeds, ni un sénateur comme Smith, ni un leader charismatique comme Doe). Il est et demeure un simple citoyen de Bedford Falls, et c'est dans sa vie quotidienne qu'il prend son caractère d'exemplarité en faisant preuve de courage (il a sauvé son frère cadet de la noyade), d'esprit d'initiative (en décidant de ne pas livrer le médicament empoisonné), en acceptant de se sacrifier à plusieurs reprises (il renonce à ses désirs de voyages pour assurer la succession de son père et pour sauver la ville des griffes de l'infâme Potter, pour préserver aussi la brillante carrière qui s'offre à son jeune frère). Tous ces gestes sont certes exemplaires, mais ils sont surtout à la portée de chaque citoyen pour autant qu'il dispose de cette fameuse force de caractère, et d'un peu (ou beaucoup...) d'abnégation. Tel est la morale de *It's a wonderful life*: tout homme peut devenir un "héros" en travaillant au bonheur de sa communauté.

"*Film récapitulatif et sommet de son œuvre*"[45] selon Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *It's a wonderful life* est bien à l'image de l'ensemble des films de Capra. Si nous suivons Michel Cieutat, dès, *American madness* (*La ruée*, 1932), sa représentation du monde était en place:

> "Il faut voir *American madness* comme une synthèse élaborée des thèmes initiaux chers au cinéaste, qu'il va approfondir dans ses réussites à venir : l'idéalisme lié à la force de caractère et au courage qui sont ici représentés par Walter Huston, puis plus tard par Cooper et Stewart; la foi dans les petites gens qui, certes, ont leurs défauts, mais sont néanmoins toujours capables du meilleur, à condition qu'individualisme et sens de l'entraide fassent bon ménage ; la méfiance envers les puissants et la défense sans réserve des faibles - ce mélange de christianisme catholique et de populisme américain que fera invariablement sien Capra dans tous ses films et dans sa vie..."[46]

Pour autant, l'ambivalence de la lecture persiste. On peut certes qualifier Frank Capra de *cinéaste populiste* mais en se gardant des connotations péjoratives attachées au terme en France. Aux Etats-Unis, le populisme dont Thomas Jefferson serait l'inspirateur, a connu une matérialisation politique avec la candidature de William J. Bryan à l'élection présidentielle de 1896 au nom du parti populiste (ou parti du peuple). Nourri de références au père de la Déclaration d'Indépendance, le populisme américain défendait avant tout la liberté individuelle contre l'intervention de l'Etat (principalement fédéral) et l'indépendance des paysans menacée par l'urbanisation et le développement du capitalisme. Il est toujours demeuré à l'intérieur de la vision démocratique du monde refusant l'autoritarisme propre aux autres versions du populisme, en Argentine notamment avec Peron. Lors d'un entretien, Capra nous livre cette profession de foi:

> "Je pense que la révolution viendra des individus contre les grands pouvoirs, les grands dictateurs, ceux des gouvernements aussi bien que ceux des villes. Ce sera la révolution de l'individu, qui lancera son cri de désaccord."[47]

Outre que cette position pourrait être ralliée par Max Stirner, le catholicisme de Capra le conduit à condamner l'argent corrupteur et à insister sur la solidarité entre les hommes, pour ne pas écrire *L'entraide*[48] comme Michel Cieutat, contre une vision ultra libérale de la société où l'homme serait un être atomisé réduit à ses fonctions économiques. Enfin, sans avoir la prétention de mettre un terme à un débat qui demeure largement ouvert, cette fin de siècle,

---

45 - Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américains*, op. cité.

46 - Michel Cieutat, *Frank Capra*, Rivages, 1988, p.137.

47 - Propos de Frank Capra recueillis par Jean Debruge et Robert Wagner, in Positif n°317-318, p.45.

48 - Cf. bien sûr *L'entr'aide* (Paris, Hachette, 1906) dans lequel Pierre Kropotkine démontre que l'entraide doit être *considérée comme une loi de la nature et comme un facteur de l'évolution* qui se révèle plus efficace que la compétition pour le développement des espèces.

après deux guerres mondiales, le Goulag, la Shoa et Hiroshima, qui s'achève sur fond de guerres ethniques et de montée des intégrismes, laisse peu d'espace pour la foi dans le progrès et l'avenir radieux de l'Humanité. Si bien, qu'il s'avère pour le moins délicat de condamner le "passéisme" de Capra au nom d'un "progressisme" et de l'existence d'un sens de l'Histoire largement disqualifiés. Par ailleurs, les réticences de Capra à l'égard de l'intervention de l'Etat, ses doutes en la capacité du gouvernement à répondre aux légitimes aspirations des citoyens ne peuvent être classées à droite que par les derniers dinosaures jacobins qui survivent dans un lointain territoire... En définitive, il semble que Christian Viviani a vu juste lorsqu'il conclue son analyse:

> "La philosophie politique, religieuse, ou simplement humaine de Capra est un syncrétisme ouvert et accueillant, basé sur le respect de l'homme et de ses opinions."

Toute la mise en scène de Capra atteste ce respect de l'homme. Le dialogue entre George et son père dans *It's a wonderful life* (Cf. l'analyse de séquence) fournit un exemple très explicite dans son refus de l'exclusion de l'un des protagonistes et dans le traitement sur un pied d'égalité des deux acteurs (la seule hiérarchie se fonde sur le récit!).

In fine, gardons à l'esprit que la nostalgie du bon vieux temps mis à mal par la modernité est redoublée pour le cinéphile d'aujourd'hui par la nostalgie de l'âge d'or d'Hollywood dont les films de Frank Capra sont les fleurons, films traversés par la longue silhouette dégingandée de Jimmy Stewart encore jeune et dont la beauté rare des images en noir et blanc contraste cruellement avec l'indigence des images, mal définies, sans profondeur, paresseusement cadrées et aux couleurs criardes de la vidéo...

Comme conclusion à cette analyse, il est juste de laisser le dernier mot à Frank Capra:

> "Je chanterais la complainte du travailleur, du pauvre gars qui se fait rouler par la vie, et celle de la veuve et de l'orphelin. Je prendrais le parti de ceux qui risquent le tout pour le tout, des désespérés; je prendrais le parti de ceux qui sont maltraités en raison de la couleur de leur peau ou de leurs origines. Avant tout, je me battrais pour leurs causes sur tous les écrans du monde. (...) Oui, que d'autres fassent des films sur les grands mouvements de l'Histoire – moi, je ferais des films sur le type qui balaie."





- Christian Viviani, *Frank Capra*, Paris, Les Quatre-Vents, 1988, p.86.
- *Hollywood Story*, op. cité, p.279-280.

LES ETATS-UNIS DE L'IMMEDIAT APRES-GUERRE

It's a wonderful life?

"Ça signifiait tant de choses, l'Amérique! Et d'abord, l'inaccessible; jazz, cinéma, littérature, elle avait nourri notre jeunesse mais aussi elle avait été un grand mythe: un mythe ne se laisse pas toucher. La traversée devait se faire en avion; il semblait incroyable que l'exploit de Lindbergh fût aujourd'hui à notre portée. L'Amérique, c'était aussi la terre d'où nous était venue la délivrance; c'était l'avenir en marche; c'était l'abondance et l'infini des horizons; c'était un tohu-bohu d'images légendaires: à penser qu'on pouvait les voir de ses yeux, on avait la tête tournée."

Simone de Beauvoir, La force des choses

Le film de Frank Capra s'inscrit dans un contexte historique à la fois inédit et positif pour les Etats-Unis. Pour la première fois, la démocratie américaine devient réellement impériale (même si la fin du XIX^{e} et l'intervention de 1917 avaient déjà montré la montée en puissance des Etats-Unis) en abandonnant le traditionnel isolationnisme. D'autre part, la société américaine n'a jamais été aussi riche et développée: dès 1946/47, elle entre dans l'ère de la consommation de masse (Cf. tableau).

La prédiction du magnat de presse Henry Luce ("*Le XX^{e} siècle, siècle américain*") semble donc se réaliser: la fascination pour le modèle américain devient extrêmement forte, d'autant que la puissance politico-économique assure les moyens de cette fascination. Très symboliquement dans le domaine du cinéma, les accords Blum-Byrnes de mai 1946 confortent la pénétration des films hollywoodiens sur le marché français dans le cadre d'un accord global sur l'aide économique des Etats-Unis vers la France…

Les Etats-Unis de 1946 comptent environ 145 millions d'habitants. La deuxième guerre mondiale a définitivement effacé le spectre de la crise de 1929, sans que les conséquences matérielles directes de la guerre aient touché le pays: c'est le seul belligérant majeur à n'avoir aucune destruction sur son territoire (bien au contraire, l'œuvre d'équipement et de rationalisation commencée par le *New Deal* a été stimulée par la guerre). Quant aux pertes humaines, elles ont été relativement limitées: 300 000 tués et 600 000 blessés.

A l'inverse du début des années 20, la démobilisation et la reconversion de l'économie américaine se déroule globalement bien: 7 millions de soldats rentrent au pays entre 1945 et 1946 et le taux de chômage atteint seulement 4% de la population active. Dès 1950, les Etats-Unis produisent 50% des articles manufacturés du monde et leur stock d'or, couplé au système de Bretton Woods (juillet 1944) leur garantissent une puissance financière inégalée.

Sur le plan politique, Harry Truman a pris la direction du pays après la mort de Roosevelt (12 avril 1945) et jette les premières bases de la puissance impériale: bombardements atomiques sur le Japon en août 1945, création de la CIA en 1946, opposition de plus en plus déterminée à l'égard des soviétiques… En résumé, presque sans s'en rendre compte, c'est un pays sûr de lui-même et de son modèle qui va bientôt entrer dans la guerre froide. Si celle ci ne commence officiellement qu'en 1947-1948, le leadership des Etats-Unis s'exprime en revanche très clairement dès les premiers mois de l'après guerre.

Si l'optimisme est donc de rigueur chez Uncle Sam, tout n'est pas rose pour autant: les difficultés agricoles persistent, la reconversion produit localement et conjoncturellement du

chômage, et surtout la hausse des prix très forte de 1946 provoque un important mouvement social: 100 millions de journées de grève.

Truman, se voulant le continuateur modéré du modèle démocrate rooseveltien, doit lutter contre le retour des Républicains conservateurs qui emportent les législatives de 1946 sur une ligne nettement anti-syndicale: il s'agit de "*défaire un demi-siècle révolutionnaire*". Alliés aux démocrates ségrégationnistes du Sud, ces mêmes Républicains bloquent le projet social (le "*Fair Deal*") du président, et, malgré le veto de Truman, votent la loi Taft-Hartley en juin 1947 qui réduit très fortement le pouvoir des syndicats, avec la réglementation stricte du droit de grève et la fin du système des "*closed shops*" qui donnait aux syndicat le monopole d'embauche.

La réaction conservatrice est donc réelle, et se teinte très vite (comme dans les années 20) d'anti-communisme, avec comme point culminant le maccarthysme du début des années 50. Cet aspect – en gestation au moment de la sortie du film de Capra – est d'autant plus important qu'il ne se couple pas avec l'isolationnisme: après le discours de Churchill prononcé sur le sol américain (le fameux "rideau de fer"), Truman reprend le flambeau du monde libre. La contrainte impériale l'emporte sur les ambitions sociales et égalitaires; le projet anti-ségrégationniste du président ainsi que la création d'une assurance maladie générale sont renvoyés aux calendes grecques au profit du maintien d'une force armée permanente et mondiale qui annoncent le Plan Marshall et l'OTAN (1947 et 1949).

Le film de Frank Capra sort au moment où les Etats-Unis sont à la croisée des chemins: le credo rooseveltien n'est pas encore tout à fait mort et les Etats-Unis ne sont pas encore le gendarme du monde libre... Mais tous les éléments de la puissance mondiale des Etats-Unis sont déjà en place. La certitude que les valeurs fondamentales de la démocratie américaine sont les meilleures et doivent fatalement s'imposer au reste du monde constitue un des leviers les plus puissants du nouveau credo optimiste de l'Amérique de la fin des années 40.

FREDERIC FIEVRE

Revenu par habitants en 1948 en $		Equipement des ménages aux Etats-Unis		
			Année	Unités
Etats-Unis	1520	Réfrigérateurs	1948	4 millions
Royaume Uni	850	Lave Linge	1948	4 millions
France	410	Télévision	1952	6 millions

BIBLIOGRAPHIE

L'importance de cette bibliographie qui ne saurait prétendre à l'exhaustivité atteste le caractère exceptionnel du film.

I / Ouvrages

Consacrés à *It's a Wonderful Life*

- *The It's a Wonderful Life Book*, Jeanine Basinger, Knopf Pub, 1986.
- *The It's a Wonderful Life Trivia Book*, by Jimmy Hawkins and Paul Petersen. 1992
- *It's a Wonderful Life: The Fiftieth Anniversary Scrapbook*, Jimmy Hawkins, Courage Bks., 1996.
- *It's a Wonderful Life*, M.C. Bolin, HarperPaperbacks, 1996.
- *It's a Wonderful Life: The Screenplay*, Francis Goodrich, O.S.P. Pub., 1994.
- *The Greatest Gift: The Original Story that Inspired the Christmas Classic 'It's a Wonderful Life'*, Philip Van Doren Stern, Viking Penguin, 1996.
- *It's A Wonderful Life: The Complete Script in It's Original Form*, Francis Goodrich, Albert Hackett & Frank Capra, St. Martin's Press,·1986.
- *It's a Wonderful Life: A Play in Two Acts*, James W. Rodgers, Dramatic Pub. 1994.
- *It's a Wonderful Life*, Philip Van Doren Stern, Dramatic Pub. 1994.
- *It's a Wonderful Life: A Hollywood Classic,* Marie Cahill, Smithmark Publishers, Inc. 1994.
- *Frank Capra and 'It's a Wonderful Life': A Burkean Cluster Analysis of a Rhetorically Self-Expressive Film - Masters thesis*, James T. Coon, Bowling Green State University, 1989.

Autour du film

- *The Name Above the Title, an Autobiography*, Frank Capra, New York, Macmillan Pub., 1971 Traduit en français sous le titre *Hollywood Story*, Paris, Ramsay ("Poche Cinéma"), 1985.
- *American Vision: The Films of Frank Capra*, Raymond Carney, Cambridge Uni. Press, 1986.
- *Frank Capra,* Michel Cieutat, Paris, Rivages ("Cinéma"), 1988.
- *Everytime a Bell Rings: The Wonderful Life of Karolyn Grimes*, Clay Eals, Pastime Press, 1996.
- *Frank Capra, The Man and His Films*, Ed. Richard Glatzer & John Taeburn, University of Michigan Press, 1985.
- *Frank Capra*, Richard Griffith. British Film Institute., Londres, 1951.
- *It's a Wonderful Life Story and Activity Book*, Karolyn Grimes, Jean Dohanyes & John Harrow, Bailey's Angel Productions, 1996.
- *Frank Capra*, Charles J. Maland, Boston, Twayne Pub, 1980.
- *The Cinema of Frank Capra* , LeLand A. Poague. New York, A.S. Barnes & Co., 1975.
- *Twenty-four Times a Second* , William S. Pechter, New York, Harper & Row, 1971.
- *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Robert B. Ray, Princeton University Press, 1985.
- *It's a Wonderful Life: A New Musical Based on the Frank Capra Film and the Original Story, Philip van Doren Stern*, Thomas M. Sharkey, Samuel French Pub., 1993.
- *Frank Capra,* Christian Viviani, Paris, L'Herminier ("Des Quatre-Vents"), 1988.
- *The Films of Frank Capra*, Donald C. Willis, New Jersey, Scarecrow Press, 1974.

II / Articles

- *La vie est belle*, Michèle Weinberger, Cinéma 84, n°301, janvier 1984.
- *Jimmy Stewart's Favorite Film is Still 1946 Black & White*, Mark Wolf, Rocky Mountain News, 1985.
- Less Than Wonderful by James Wolcott. Vanity Fair. décembre 1986.
- *Capra et James Stewart, Le mariage de l'Europe et du rêve américain,* Mariette Larvor, Positif, n°317-318, juillet-août 1987.
- *Une démonstration et une critique, sur La vie est belle et l'Homme de la rue,* Alain Masson, Positif, n°317-318, juillet-août 1987.
- *Tracing the Roots of a Holiday Classic*, Dennis Brown. Los Angeles Times, Calendar Section. Pgs. 41, 43. 25 décembre 1988.
- A Celluloid Charm by Nancy Dillon. Modern Maturity. décembre 1989.
- *Help Me, Clarence! The Building & Loan Has Lost Billions!*, Ron Suskind, Wall Street Journal, p.A1, A6. 14 décembre 1990.
- *Frank Capra's Merry Christmas to All*, Jimmy Stewart. Reader's Digest. décembre 1991.
- *One Big Happy Cartoon*, Rick Detorie. Creators Syndicate. 21 décembre 1991.
- *The Far Side Cartoon*, Gary Larson. Universal Press Syndicate. 20 janvier 1992.
- *Editorial Cartoon*, Scott Willis. San Jose Mercury News. décembre 1992.
- *Violet: A Meditation of Frank Capra's 'It's a Wonderful Life'*, Dan Coffey, The North American Review, n° 278. Juin 1993. pp. 23-24.
- *Ward's Warm, Fuzzy Cleaver Cartoon*, Ward Sutton. Twin Cities Reader. Décembre 1993.
- *It's a Wonderful Reunion for Bunch from Bedford Falls*, Michael E. Ruane. Knight-Ridder News Service. 12 décembre 1993.
- *`Wonderful Life' Has Its Dark Side*, Mark Dawidziak. Knight-Ridder News Service. 18 déc. 1993.
- *In America, It's Still a Wonderful Life*, Paul Greenberg. Los Angeles Times Syndicate. 23, décembre 1994.
- *Capra's Classic Still Warms the Heart After 48 years*, Ted Wick, Alberta Report /Western Report. 26/12/94.
- *Putting a Holiday Classic on the Couch*, Terence Monmaney. Los Angeles Times, 25 déc. 1995.
- *'Young George Bailey' Took Some Hard Hits*, Stephan Cox., Los Angeles Times, 15 déc. 1996.
- *A `Wonderful' View of Ourselves*, E.J. Dionne Jr.. The Washington Post. 25 décembre 1996.
- *Some Kind of Wonderful*, Anthony Duignan-Cabrera. People Weekly. 23 décembre 1996.
- *New York Village Thinks It Was Model for "It's a Wonderful Life"*, Ben Dobbin. Associated Press. 18 décembre 1996.
- *After 50 Years, Capra's Favorite Film is Still Wonderful*, Lynn Elber. Associated Press. 30/11/96.
- *Capra et ses modèles*, Aurélia Georges, L'Art du cinéma, n°13, décembre 1996
- *Notes on a Wonderful Life*, Linda A. Harris, Voice of the Theater, vol.2, 17 octobre 1996
- *Capra's Angel Proves It's a Wonderful Life,* John Lang. Rocky Mountain News. 15 déc. 1996.
- *The Grim Enchantment of 'It's a Wonderful Life'*, Lorraine Mortimer, The Massachusetts Review. n° 36. 1995-96.
- *Yearly `Wonderful Life' Imparts Timely Reminder*, Eleanor Ringel, The Atlanta Journal & Constitution. 15 décembre 1996.
- *Whose 'Life' Was It, Anyway?* Steven Smith. Los Angeles Times, 15 décembre 1996.
- *Where Are They Now?* Time. 16 décembre 1996.
- *It's a Wonderful Movie*. Rocky Mountain News. p.32A. 24 décembre 1996.
- *Seneca Falls Touts It's 'Wonderful Life': Village a model for movie's idyllic town?*, Doris Wolf décembre 1996.
- It Would Have been a Wonderful, Evil 'Life'. Weekly Variety. 5 janvier 1997.