

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

FRANK CAPRA

Monsieur Smith au Sénat



par Mathieu Macheret

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Mathieu Macheret

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

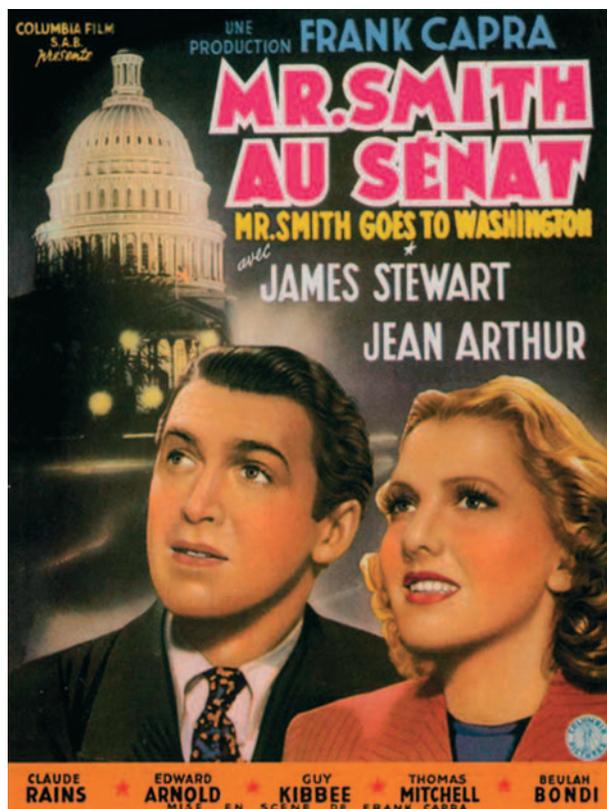
Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Citizen Frank	2
Contexte – 1929-1939 : la grande lessive	3
Acteurs – Dynamique trio : Stewart, Arthur, Rains	4
Genèse – Idéalisme et désillusions	6
Découpage narratif	8
Récit – Corruption, obstruction, explosion	9
Mise en scène – The world is a stage	10
Séquence – Le serment de Jefferson	12
Motif – Les circulations de la parole	14
Avant la séance – Évidences patriotiques	16
Genre – Le film didactique	17
Critique – Un tragique optimiste	18
Témoignage – La gageure des gros plans	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

Monsieur Smith au Sénat (Mr. Smith Goes to Washington)

États-Unis, 1939



Columbia.

Réalisation :	Frank Capra
Scénario :	Sidney Buchman (d'après <i>The Gentleman from Montana</i> de Lewis R. Foster)
Image :	Joseph Walker
Son :	Edward Bernds
Direction artistique :	Lionel Banks
Musique :	Dimitri Tiomkin
Montage :	Al Clark, Gene Havlick
Producteur :	Frank Capra
Production :	Columbia Pictures
Distribution France :	Columbia (1940), Park Circus (2013)
Durée :	2 h 09
Format :	1.37 Noir et blanc
Tournage :	3 avril 1939 – 7 juillet 1939
Sortie :	17 octobre 1939 (États-Unis), 19 janvier 1940 (France)

Interprétation

Jefferson Smith :	James Stewart
Clarissa Saunders :	Jean Arthur
Sénateur	
Joseph Harrison Paine :	Claude Rains
Jim Taylor :	Edward Arnold
Gouverneur Hopper :	Guy Kibbee
Chick McGann :	Eugene Pallette
Diz Moore :	Thomas Mitchell
Sénateur Agnew :	H. B. Warner
Le vice-président :	Harry Carey
Susan Paine :	Astrid Allwyn
Emma Hopper :	Ruth Donnelly
Kenneth Allen :	Russell Simpson
Ma' Smith :	Beulah Bondi
Sénateur MacPherson :	Grant Mitchell

SYNOPSIS

Contre toute attente, Jefferson Smith, jeune homme naïf et idéaliste, est nommé par le gouverneur de son État à la place vacante d'un sénateur défunt. Il se retrouve catapulté à Washington, capitale de la roublardise politique. Son premier geste est de rendre une visite fervente à la statue d'Abraham Lincoln, sous le dôme du Capitole. Ses débuts maladroitement font sous la houlette de son mentor, le vénérable sénateur Joseph Paine. Immédiatement brocardé par les journalistes, qui pointent l'incongruité de sa présence au Sénat, Jefferson prête serment devant une assemblée rétive et moqueuse. Avec l'aide de sa secrétaire Clarissa Saunders, il se lance dans la conception d'un projet de loi visant l'aménagement du site paradisiaque de Willet Creek en camp de vacances pour jeunes garçons. Sans le savoir, Jefferson empiète sur les manœuvres frauduleuses de Joseph Paine qui, soudoyé par le puissant homme d'affaires Jim Taylor, doit faire voter la vente du même terrain pour y construire un barrage. Paine profite de l'inexpérience de son protégé pour l'écartier des débats et l'accuser de ses propres malversations. Une commission d'enquête jette le discrédit sur le jeune sénateur. Désabusé, Jefferson s'appête à jeter l'éponge, mais sa secrétaire Saunders l'incite à se battre. Avant que son expulsion soit officiellement reconnue, Jefferson se lance dans une procédure d'obstruction, le « *filibuster* », qui consiste à tenir la parole le plus longtemps possible devant l'assemblée pour freiner la ratification d'une loi. Tandis que Jim Taylor, magnat de la presse, déclenche une vaste campagne de dénigrement à son encontre, le sénateur en disgrâce rappelle à ses collègues les fondements de la démocratie et dénonce la corruption des institutions. Du haut des gradins, Saunders le soutient et lui déclare son amour par lettre interposée. Après vingt-trois heures d'un combat héroïque, Jefferson s'écroule, épuisé. Paine, dévoré par la culpabilité, se dénonce publiquement et rétablit *in extremis* la vérité.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Frank Capra

- 1926 : *L'Athlète incomplet*
(*The Strong Man*)
- 1927 : *Sa dernière culotte* (*Long Pants*)
- 1931 : *La Blonde platine*
(*Platinum Blonde*)
- 1933 : *Grande dame d'un jour*
(*Lady For a Day*)
- 1934 : *New York–Miami*
(*It Happened One Night*)
- 1936 : *L'Extravagant M. Deeds*
(*Mr. Deeds Goes to Town*)
- 1937 : *Horizons perdus* (*Lost Horizons*)
- 1938 : *Vous ne l'emporterez pas avec vous*
(*You Can't Take It With You*)
- 1939 : *M. Smith au Sénat*
(*Mr. Smith Goes To Washington*)
- 1941 : *L'Homme de la rue*
(*Meet John Doe*)
- 1944 : *Arsenic et vieilles dentelles*
(*Arsenic and Old Lace*)
- 1942-45 : *Pourquoi nous combattons*
(*Why We Fight*)
- 1946 : *La vie est belle*
(*It's a Wonderful Life*)
- 1948 : *L'Enjeu* (*State of the Union*)
- 1951 : *Si on mariait Papa...*
(*Here Comes the Groom*)
- 1961 : *Milliardaire d'un jour*
(*Pocketful of Miracles*).

RÉALISATEUR

Citizen Frank

Comme nombre d'artisans de l'âge d'or hollywoodien, le cinéaste est né en Europe, au tournant du XX^e siècle : c'est en 1897, à Palerme en Sicile, que vient au monde Francesco Rosario Capra, dans une famille paysanne qui émigre six ans plus tard aux États-Unis. Pour financer ses études, le jeune homme multiplie les petits emplois, et décroche un diplôme d'ingénieur. Après un bref séjour dans l'armée en 1918, il se fait passer pour un cinéaste, sans aucune expérience mais avec un certain culot, et parvient à tourner un court métrage. Emballé par l'exercice, Capra met un pied dans le monde du cinéma par le biais du laboratoire où il travaille sur le traitement chimique des pellicules. D'abord accessoire, il fait ses armes dans le burlesque en écrivant des gags pour le producteur Mack Sennett et le comédien Harry Langdon. La notoriété croissante de Langdon – qui rivalise alors avec Chaplin et Keaton – permet à Capra de tourner ses premiers longs métrages, au prix d'incessants conflits avec la star.

Du rythme et du tragique

Licencié par Langdon, il accepte de tourner pour la Columbia, sur la proposition de Harry Cohn, patron de ce studio fauché qui croupit alors dans des productions sans attrait. En quelques années, Capra va lui faire remonter la pente. Il se forme d'abord sur des comédies peu coûteuses mais à l'énergie trépidante et attire l'attention avec *Grande dame d'un jour* (1933), où une pauvre vieille se fait passer pour riche pour ne pas faire honte à sa fille. Mais c'est avec *New York–Miami* (1934), comédie romantique récompensée par trois Oscars (dont deux pour Claudette Colbert et Clark Gable), que Capra remporte son premier succès public phénoménal. La Columbia lui laisse alors les coudées franches. S'ouvre ainsi une période d'une grande richesse où chaque film est systématiquement couronné de succès. Avec *L'Extravagant M. Deeds* (1936) – nouvel Oscar –, *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) et *M. Smith au Sénat* (1939), son dernier film pour la Columbia, il offre au cinéma américain, avec un imparable sens du rythme et du tragique, des chefs-d'œuvre de pédagogie citoyenne, sous forme de fables optimistes où la mise en scène du miracle transcende des situations sociales d'une noirceur terrible.



Coll. Cahiers du cinéma.

À la source des principes démocratiques

Dans les années 40, il enchaîne deux gros succès pour la Warner : *L'Homme de la rue* (1941), nouvelle fable citoyenne, et *Arsenic et vieilles dentelles* (1944), désopilante adaptation d'une pièce de Broadway. Mais de 1942 à 1945, le ministère des armées l'engage pour superviser la réalisation de films de propagande, parmi lesquels les documentaires de la série *Pourquoi nous combattons*, aux côtés d'autres cinéastes comme Anatole Litvak ou Joris Ivens. Loin de s'en tenir à la galvanisation grossière du soldat américain, Capra plonge à la source des principes démocratiques, auxquels il élève un monument lyrique considérable. Après la guerre, il revient à Hollywood et met en chantier son grand œuvre, le célèbre *La vie est belle* (1946), qu'il produit lui-même au sein de Liberty Films, société cofondée avec George Stevens et William Wyler. En 1948, la M.G.M. l'accueille en grande pompe pour réaliser *L'Enjeu*, dont le désenchantement annonce l'inflexion profonde qui va marquer sa carrière et sa personnalité.

La fin de la liberté

Peu après, il signe avec Paramount un contrat juteux, mais au profit duquel il abandonne la liberté souveraine qu'il avait conquise avec les années. Son inspiration s'effrite : il tourne avec la star Bing Crosby quelques films sympathiques mais sans saveur. Dans les années 50, l'arrivée de la télévision entraîne une mutation complète de Hollywood, qui laisse Capra sur le carreau. Plusieurs de ses projets, pourtant longuement mûris, n'aboutissent pas et le cinéaste en est réduit à des travaux de commande qui n'ont d'autre objectif que de promouvoir les acteurs à l'affiche. De tous côtés, les studios lui tournent le dos. En 1961, il tourne pour la United Artists un remake de *Grande dame d'un jour* : *Milliardaire d'un jour* ; l'acteur Glenn Ford fait vivre un tel enfer à Capra que le vénérable cinéaste va préférer se retirer progressivement du métier. Il mourra trente ans plus tard, en septembre 1991, d'une crise cardiaque.

CONTEXTE

1929-1939 : la grande lessive



Pour saisir le contexte qui entoure la fabrication et la sortie de *M. Smith au Sénat* en 1939, il faut revenir dix ans en arrière, à Wall Street, principale place boursière américaine, en ce « mardi noir » du 29 octobre 1929. C'est le début d'une crise financière inouïe, qui s'abat sur l'économie et la population américaines avant de gagner le monde. Cinq ans après le krach, 5 millions d'Américains demeurent sans emploi, chiffre qui double l'année suivante et triple encore par la suite. Les faillites en série jettent 123 millions d'habitants dans la misère. Les files s'allongent à n'en plus finir aux guichets des soupes populaires. C'est dans ce contexte que Franklin Roosevelt, gouverneur de New York et leader démocrate, remporte les élections de 1932 face au président sortant Hoover, qui annonçait peu avant le krach : « La prospérité est au coin de la rue. » Roosevelt promet au peuple un « *new deal* » (« nouvelle donne ») et obtient la majorité des voix. Sa grande innovation va être de multiplier les interventions de l'État dans la vie économique et productive.

Grands travaux

Le *New Deal* s'appuie en 1933 sur trois domaines d'action : l'agriculture, l'industrie et la lutte contre le chômage. L'*Agricultural Adjustment Act* prévoit le versement d'indemnités aux fermiers qui réduisent leurs espaces cultivés. Le *National Industrial Recovery Act* encadre le jeu de la concurrence en fixant un barème de prix. La *Civil Works Administration*, dès 1934, emploie 5 millions de chômeurs pour rénover les routes, restaurer les écoles, construire des stades ou drainer des marais. Enfin, un plan de travaux publics est lancé avec la *Federal Emergency Relief Association* et la *Tennessee Valley Authority*, qui organisent, dans les États du Sud – touchés par la sécheresse – la construction de barrages et de canaux. C'est bien l'arrière-plan du film où des débats font rage autour d'une loi destinée à lever des fonds supplémentaires (« *deficiency bill* »), pour des grands travaux. Les escrocs Paine et Taylor fondent eux-mêmes leur spéculation sur la construction d'un barrage.



Visite du président Roosevelt sur le chantier du barrage Hoover, 1935 – FDR Presidential Library and Museum.

Spéculations et collusions

Désireux de limiter la spéculation, Roosevelt s'attaque au système bancaire. Un *Glass-Steagall Act* limite la pratique du crédit tout en séparant banques de dépôt et banques d'investissement. La mesure contrarie les milieux financiers. Les responsables de la Réserve fédérale et les associés ultra-conservateurs de la société J.P. Morgan, placés dans 167 des plus grandes entreprises du pays tentent de déstabiliser la présidence. Cette lutte entre l'État et les spéculateurs se retrouve dans la trilogie « humaniste » et « messianique » de Capra que forment, avec *M. Smith*, *L'Extravagant M. Deeds* et *L'Homme de la rue*. On y retrouve le même personnage du spéculateur sans scrupules, interprété à deux reprises par Edward Arnold, qui prête aussi son embonpoint et sa férocité bonhomme au nanti de *Vous ne l'emporterez pas avec vous*. La collusion entre finance et presse ainsi que le terrifiant mécanisme des campagnes de dénigrement sont également présents dans *M. Smith*.

Vers la guerre

Tourné durant le deuxième mandat de Roosevelt, réélu en 1936, le film permet de saisir le climat particulier qui a accompagné la gestation du film (cf. p. 6). Entre 1937 et 1941, le gouvernement doit affronter une rechute du marché boursier. Ce revers est exploité par les ennemis politiques de Roosevelt qui l'accusent d'obéir à Moscou. Une commission créée par les conservateurs du Congrès doit débusquer les communistes infiltrés dans les agences du *New Deal*. Capra se montre lui-même méfiant envers l'interventionnisme du président. Cette dégradation de la vie publique n'est pas sans rappeler tout le passage de *M. Smith* où une commission d'enquête est hâtivement montée pour incriminer et salir le jeune sénateur. Jusque-là réfugié dans l'isolationnisme et la neutralité vis-à-vis des conflits européens, le gouvernement prend conscience dès 1938 qu'une guerre devient inévitable. En 1939, Roosevelt renonce à la neutralité américaine et abroge l'embargo sur les armes pour aider les pays menacés. Le 7 décembre 1941, l'attaque de l'armée japonaise sur Pearl Harbor sonnera l'entrée en guerre des États-Unis et inaugurera une nouvelle page d'histoire.

Le Sénat, mode d'emploi

Comment Jefferson Smith devient-il l'un des cent sénateurs des États-Unis ? Pourquoi est-il considéré comme « junior » ? Pourquoi est-il vu d'emblée par la presse comme une « potiche honoraire » (00:43:39) ? Un travail de recherche préalable sur les institutions américaines permettra, avant la séance, de constater que le Sénat, qui siège à Washington dans l'aile nord du Capitole, est, avec la Chambre des représentants, l'un des deux corps qui forment le Congrès, organe législatif du pays. Son rôle principal est de proposer et de voter les lois, dites fédérales, qui s'appliquent à tous les États, mais il a aussi un pouvoir de contrôle sur l'exécutif. Chaque État de la fédération y est représenté à égalité par deux sénateurs – le « senior » et le « junior », qui est le dernier arrivé – élus pour six ans (mais pas en même temps : les mandats des sénateurs sont renouvelés tous les deux ans au suffrage universel direct). Après la séance, on constatera que la nomination de Smith, bien qu'absolument légale, n'est que provisoire. Le décès du sénateur Foley entraîne au début du film une vacance à laquelle le gouverneur de l'État (sans nom) concerné, Hubert Hopper, doit remédier. Avant l'organisation d'une élection spéciale, ce dernier a le pouvoir de nommer un sénateur par intérim, qui siègera, dans l'attente du scrutin, comme binôme du sénateur Paine. On notera enfin qu'il est également permis au Sénat d'expulser l'un de ses élus par un vote à la majorité des deux-tiers : cette procédure reste pourtant exceptionnelle, puisqu'on ne dénombre que quinze sénateurs exclus – tous avant 1862 – dans toute l'histoire de la chambre.

ACTEURS

Dynamique trio : Stewart, Arthur, Rains

Trois vedettes hollywoodiennes incontestées, interprètes des personnages de Jefferson Smith, Clarissa Saunders et Joseph Paine, dominant l'impeccable distribution de *M. Smith au Sénat*. En tête d'affiche et en écho à son rôle récent de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) où il a déjà fait tandem avec Jean Arthur, James Stewart tourne ici une deuxième fois pour Frank Capra. C'est sa performance dans le film qui va faire de lui l'une des plus immenses stars du cinéma américain. À 31 ans, ce jeune homme dégingandé joue pourtant déjà un héros atypique et paradoxal dont la fragilité annonce les personnages tourmentés qu'il incarnera bientôt chez Alfred Hitchcock, Anthony Mann et John Ford – mais aussi le dernier qu'il interprétera pour Capra, dans *La vie est belle*, en 1946. Face à lui, Jean Arthur et Claude Rains, adjuvant et opposant idéaux et subtils, sont loin de n'être que des faire-valoir.

James Stewart, héros maladroit

Né en 1908 dans la petite bourgade d'Indiana en Pennsylvanie, James Stewart n'a rien d'un débutant lorsque sort *M. Smith au Sénat*. Formé par le théâtre universitaire au sein de troupes comme le *Princeton Triangle Club* ou les *University Players* de Falmouth, Massachusetts, il a joué à Broadway où il s'est lié d'amitié avec son colocataire, l'acteur Henry Fonda. Repéré en 1934 dans la pièce *Yellow Jack* de Sidney Kingsley, il a passé des essais pour la M.G.M. qui l'a pris sous contrat et lui fait tourner près de vingt-six films en cinq ans. C'est ainsi qu'il a gagné ses galons de vedette : « J'étais acteur sous contrat. C'était un travail à plein temps. Si on ne tournait pas des bouts d'essai, on s'entraînait au gymnase pour garder la forme. On prenait des leçons de diction. On allait faire la promotion

des films. On battait la campagne en faveur de l'industrie du cinéma. » Stewart emporte alors une affection grandissante de la part du public. Son identité, à la fois digne et maladroite, émouvante de franchise et de fraîcheur juvénile, s'impose de film en film. Frank Capra, qui prépare *Vous ne l'emporterez pas avec vous*, comédie loufoque adaptée d'un triomphe de Broadway, le repère dans *Les Cadets de la mer* de Sam Wood (1937) : « C'est l'être humain qui vous accrochait. Vous regardiez directement l'homme, pas l'acteur. On voyait son âme. C'est lui qu'il me fallait. » Le film remporte un grand succès – dont deux Oscars – et marque le début d'une collaboration essentielle pour l'acteur. C'est d'ailleurs avec *M. Smith au Sénat* que Stewart pose les fondements de sa personnalité à l'écran. Conscient que Jefferson Smith était le rôle d'une vie, l'acteur s'est investi dans une performance inoubliable, certainement l'une des plus riches et finement maîtrisées du cinéma américain.

Dans *M. Smith au Sénat*, la gaucherie de Stewart répond à sa complète inadaptation au milieu politique où il est transplanté. Dans cet univers où la vérité avance masquée, où règnent la ruse et la dissimulation, la franche affirmation de cet être impulsif, qui ne retient pas ses émotions fait spectacle – comme lorsque, par exemple, il aperçoit pour la première fois le Capitole ou s'exclame de façon tonitruante au Sénat. Jefferson Smith est décrit comme ayant gardé un pied dans l'enfance : il vit toujours chez sa mère, travaille avec des enfants qui l'adulent et il leur destine son projet de loi. Ce conflit entre deux âges – l'enfant et l'adulte – fonde le déséquilibre d'un personnage à deux vitesses, toujours pris entre son excessive retenue et ses emportements. Stewart est remarquable dans ces moments où son personnage explose, ne retient plus ses émotions – son énervement



Sueurs froides d'Alfred Hitchcock (1958) – Paramount Pictures.

au club de presse ou sa diatribe finale à l'assemblée – et, tel une mince brindille secouée nerveusement, semble alors vibrer de tout son corps. La passion, dans ces moments, se lit à même la peau.

Le film permet dès lors d'interroger la figure de James Stewart au regard de ce qui définit généralement le héros américain type – cowboy, justicier ou gangster –, à savoir ses qualités « positives », physiques comme morales : force, courage, talent, intelligence, virilité. Chez Stewart, c'est au contraire sous l'angle de la faiblesse, qualité toute « négative », que le héros nous apparaît et que se distribuent ses caractéristiques : gaucherie, timidité, inadaptation, ingénuité, hésitation. Stewart, c'est avant tout un corps remarquable, qui se distingue du tout-venant par son allure de grande tige effilée. Il y a chez lui, dans la longueur démesurée de ses bras et de ses jambes, quelque chose du singe arboricole qui semble le condamner à la maladresse en société. Ce corps est, dans le plan, un véritable principe d'instabilité, de déséquilibre et, en même temps, l'endroit d'une discrète délicatesse, d'une finesse qui procède d'une profonde fragilité. C'est que, contrairement au héros « positif », la figure de James Stewart, partagée entre le burlesque et l'émotion, ne repose pas sur l'accord parfait du physique et du moral, mais sur leur inconfortable mésentente et le déséquilibre qui s'ensuit. Le corps n'est plus l'expression directe d'une rigueur morale, mais une zone de conflit entre l'émotion et le geste, d'où ses constants soubresauts et la difficulté qu'il y a à le contrôler.

Après la guerre, James Stewart portera à maturation cette figure de héros fragile, dont le déséquilibre entre l'esprit et le corps s'accroît doucement jusqu'au malaise. Sa finesse physique le mènera à incarner un héros cultivé et hypersensible, que divers empêchements



Winchester 73 d'Anthony Mann (1950) – Universal.



Seuls les anges ont des ailes d'Howard Hawks (1939) – Columbia.



Casablanca de Michael Curtiz (1943) – Warner Bros.

physiques rendent inapte à l'action. D'où la surchauffe d'un esprit en roue libre que ne juggle plus l'activité physique. Ce sera particulièrement le cas chez Hitchcock qui mettra en scène son impuissance. On y retrouvera Stewart paralysé par une fracture (*Fenêtre sur cour*, 1954) ou par la peur du vertige (*Sueurs froides*, 1958), et soumis par immobilisme à d'inquiétantes boucles de fascination : voyeurisme dans le premier film et passion morbide dans le second. Dans les cinq westerns qu'il tournera pour Anthony Mann – parmi lesquels *Winchester 73* (1950), *L'Appât* (1953), *L'Homme de la plaine* (1955) – la prise en charge monomaniaque de l'action le poussera à une nervosité extrême, un dérangement de toute sa personne – sale, mal rasé, les yeux rougis – peu naturels pour lui. Au cœur de l'identité de James Stewart gît un dégoût croissant pour ces ridicules démonstrations de virilité dont l'héroïsme américain fut si friand, voire une féminité irrésolue qui, au contact de l'action, fige son corps et ressort ensuite sous forme de névrose. Stewart aura pris si complètement en charge, à même ce corps, cette crise du héros américain et de l'action en tant que telle, qu'une certaine forme de masochisme s'est attachée indéfectiblement à sa figure d'homme diminué.

Jean Arthur, fille solide

Fille de photographe, née en 1905 à New York, Jean Arthur a écumé longtemps les plateaux de la Fox et les planches des théâtres new-yorkais dans des petits rôles sans intérêt. C'est en 1935 avec *Toute la ville en parle*, tourné par John Ford, qu'on prend enfin la mesure de son talent comique. Et c'est d'abord par sa voix qu'elle se distingue : émaillée d'une facétie rauque et suggestive, elle file à toute vitesse et égère les répliques avec un étourdissant sens du tempo. Jean

Arthur impose une solidité de caractère et une assurance physique qui forment autour de son personnage comme une carapace de protection, bouclée par un visage dur et fermé. Son contrat à la Columbia la conduit à tourner avec Frank Capra trois films majeurs – dont *L'Extravagant M. Deeds* (1936) et *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) – qui lui ouvrent les portes du succès. Dans *M. Smith au Sénat*, elle fait preuve d'une souplesse étonnante et module le cynisme univoque de son personnage – Clarissa Saunders, secrétaire et garde-fou du jeune sénateur inexpérimenté – d'une étonnante humanité, conquise sur une vaste gamme de variations émotionnelles. Dans la scène où elle explique à Smith la procédure de ratification d'un projet de loi, elle laisse très subtilement affleurer à la surface d'une exaspération détachée la naissance d'un sentiment pour le jeune idéaliste qu'elle assiste. Capra admirait tout particulièrement sa prestation dans la scène où elle s'enivre aux côtés de Thomas Mitchell : « Je mets au défi toute autre actrice de jouer cette scène. C'est une actrice formidable, bien plus qu'elle ne s'en rend compte. Elle rendait le rôle vraisemblable à travers de petites choses, comme sa façon d'essayer de prendre son verre sans savoir lequel elle attrapait : la souffrance intérieure rendait son esprit si confus [...]. Ce n'est pas le geste d'une actrice mais celui d'un être humain qu'on peut comprendre. » Avec Capra, Jean Arthur prouve qu'elle excelle tout autant dans le registre du drame que dans celui de la comédie et, mieux, qu'elle peut jouer les deux en même temps et les enrichir mutuellement. Les larmes qui montent aux yeux de Clarissa Saunders dans les gradins du Sénat irrigueront ses prestations suivantes les plus remarquables, chez Howard Hawks (*Seuls les anges ont des ailes*, 1939) ou Billy Wilder (*La Scandaleuse de Berlin*, 1948).

Claude Rains, renard argenté

Pour jouer la duplicité et la compromission du sénateur Joseph Paine, il fallait bien toute l'onctuosité matoise de Claude Rains, acteur d'origine britannique né à Londres en 1889 et formé dès son plus jeune âge à l'école shakespearienne. Il traduit à merveille le tiraillement de ce vénérable sénateur corrompu par les puissances financières, mais que l'honnêteté foncière de Jefferson Smith rappelle à ses idéaux de jeunesse. Sa flamme n'est pas complètement éteinte mais diminuée par des années de réalisme politique et autres tricotages d'intérêts. Rains, qui fut la voix de *L'Homme invisible* (1933) de James Whale, confère à son personnage une virtuosité oratoire, une éloquence parfaite, qui en font un puissant « animal » politique. La maîtrise de la voix s'augmente chez lui d'une violence inquiétante lorsque le sénateur Paine, acculé à la défense de ses intérêts menacés, en vient à attaquer son protégé devant l'assemblée ou la commission d'enquête. Mais Rains parvient à programmer admirablement le trouble de cette maîtrise, ses relâches, ses estompements, dans de brefs instants de doute ou de surprise, où s'effrite la contenance de son personnage et où se révèle un fond de caractère débonnaire. La main posée sur son visage à l'assemblée, ou une totale absorption dans ses pensées lors d'une réception laissent délicatement entrevoir quelles forces contradictoires travaillent la conscience du sénateur Paine. Claude Rains, par la souplesse serpentine de son organe vocal et son élégante assurance, se verra souvent confier des rôles de mondain cynique et méprisant, représentant d'une élite décadente ou d'une autorité froide et détachée. On se souvient de ses prestations mémorables et complexes de policier vichyste dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1943), ou d'ancien nazi dans *Les Enchaînés* d'Alfred Hitchcock (1946).



GENÈSE

Idéalisme et désillusions



L'origine de *M. Smith au Sénat* remonte à un traitement – projet de film sous forme de récit non dialogué – du scénariste et réalisateur Lewis R. Foster, intitulé *The Gentleman from Montana*, qui contait les désillusions d'un jeune idéaliste après sa nomination au Sénat. Comme Capra, Foster avait fait ses classes dans le burlesque aux côtés de Hal Roach et Mack Sennett mais était par la suite tombé dans l'anonymat, vivant de nombreux travaux de commande. Désapprouvé par la Production Code Administration, garante de l'autocensure hollywoodienne qui craignait que ce portrait critique des institutions soit « chargé de dynamite », le projet traînait depuis 1937 sur le bureau de Harry Cohn, le patron de la Columbia, et avait fini par tomber entre les mains du cinéaste Rouben Mamoulian qui souhaitait le tourner. C'est alors que Capra, ayant eu vent de l'enthousiasme de son confrère, réussit à intercepter le projet.

Capra sur tous les fronts

Le cinéaste, qui tente à ce moment-là de négocier au mieux son départ de la Columbia, est alors dans une phase complexe de sa carrière. Samuel Goldwyn essaye de l'attirer à la M.G.M., où il vient d'installer confortablement Robert Riskin, son scénariste attiré depuis *New York-Miami*. D'autre part, Capra tente simultanément de négocier avec un David O. Selznick plus que circonspect la réalisation d'*Autant en emporte le vent* qu'il convoite ardemment. Il rêve toujours de monter sa propre compagnie indépendante mais n'ose pas encore se

passer du confort et de la sécurité des studios. La préparation puis le tournage de *M. Smith* lui donnent le temps de réfléchir. S'il pense tout de suite, pour le rôle de Clarissa Saunders, à Jean Arthur avec laquelle il avait déjà collaboré dans ses deux précédents films, il envisage d'abord Gary Cooper, la star de *L'Extravagant M. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*), pour reprendre son rôle dans une sorte de suite provisoirement intitulée *Mr. Deeds Goes to Washington*. Mais Cooper est sous contrat avec la M.G.M. et les négociations avec le studio échouent. Capra récupère alors Stewart qui, il en conviendra plus tard, convenait mieux pour le rôle : « Gary Cooper était un type honnête mais il n'avait pas la moindre idée de ce qu'est un idéaliste. Il était profondément honnête et décent, mais il était un cran en dessous de Jimmy Stewart qui, lui, était capable de raisonner. » En octobre 1938, Capra et son nouveau scénariste Sidney Buchman entament la phase des repérages. Ils se rendent à Washington, font le tour des sites clés de la capitale et règlent avec les autorités les autorisations de tournage. Ils visitent la Maison blanche et assistent à une conférence de presse du président Roosevelt. Le cinéaste, profondément conservateur et républicain convaincu, échange avec le démocrate au pouvoir une poignée de mains et sort emballé de sa rencontre : « Quelle voix ! Quelle personnalité ! », s'exclame-t-il. Fin 1938, Capra est plongé jusqu'au cou dans le conflit syndical qui oppose la Guilde des réalisateurs à l'association des producteurs. Alors président de l'Académie des Oscars, il menace de



Tournage du film – Columbia.

quitter son poste à huit jours de la cérémonie annuelle pour faire pression sur les producteurs et accélérer l'issue du conflit. Ses manœuvres aboutissent rapidement à un éclaircissement et la cérémonie peut avoir lieu le 23 février 1939. Cité pour sept récompenses, *Vous ne l'emporterez pas avec vous* emporte deux Oscars dont celui du meilleur film et sacre une troisième fois Capra au rang de meilleur réalisateur.

La fabrique de M. Smith

Au moment d'écrire le scénario de *M. Smith*, Buchman, membre actif de la Guilde des scénaristes et du Parti Communiste américain, nourrit une grande admiration pour la politique nationale de Roosevelt. C'est donc logiquement que son scénario prend la forme d'une attaque en règle contre la corruption des institutions démocratiques. Les quelques retouches que Capra apporte de lui-même ne concernent pas tant la teneur politique de cette mise en garde que la relation déceptive qui unit Jefferson Smith à son mentor Joseph Paine, à laquelle il donne un peu de chair. Toutefois, Buchman regrettera la façon dont Capra oriente cette relation : « Quand je revois le film, je pars toujours avant la fin. Je déteste le suicide de Claude Rains ; c'était une idée idiote et je l'ai combattue sans succès. Soudain, la situation devient complètement irréaliste. Capra n'a pas été capable d'éviter de tomber dans la violence. Il aimait vraiment cette scène mais en même temps il diminuait l'impact politique du film. »

Le tournage se déroule du 3 avril au 7 juillet 1939, sans autre encombre que les bafouillages répétés de Harry Carey – vieil acteur fordien qui interprète avec incertitude le vice-président – ainsi qu'un dépassement de budget de 15 %. Les scènes à l'assemblée sont tournées dans une stupéfiante réplique grandeur nature des intérieurs du Sénat que le décorateur Lionel Banks a reconstituée à partir de photographies et qui occupe deux grands plateaux de la Columbia. La fête de fin de tournage se déroule le 8 juillet, avec une once de mélancolie puisque tout le monde sait que ce sera le dernier film de Capra pour le studio. Peu avant sa divulgation, la Columbia prend connaissance de l'existence d'une pièce à l'intrigue quasiment identique, *Both Your Houses*, qui avait valu à son auteur Maxwell Anderson le Prix Pulitzer en 1933. La seule différence tenait à une fin moins heureuse qui voyait son jeune héros idéaliste, venu du Nevada, perdre sa bataille au Congrès. Très vite, le studio s'empresse d'acheter les droits de la pièce pour un montant coquet, afin d'éviter toute forme de poursuite. L'avant-première du film, le 17 octobre 1939, est un véritable événement mondain : 4 000 invités prestigieux sont attendus, dont bon nombre de parlementaires et de hauts responsables politiques, qui accueillent le film poliment.

Dénigrement

Dès le 21 octobre, le *Chicago Tribune*, journal très conservateur, lance une campagne de dénigrement contre *M. Smith*, relayée dans une vingtaine de titres. Le film est instrumentalisé dans le combat qui oppose l'industrie du cinéma aux mesures anti-trust, conçues et défendues depuis douze ans par des parlementaires acharnés, et qui devaient à terme soustraire les exploitants de l'abus politique de vente groupée que pratiquaient les studios. Des voix de protestation s'élèvent également dans le monde politique. Le chef de la majorité au Sénat improvise une conférence de presse pour dénoncer l'in vraisemblance du film. D'autres sénateurs se plaignent de la mauvaise image que *M. Smith* donne des institutions américaines ; on l'accuse de faire le lit des contempteurs de la démocratie. On lit dans le *Washington Star* : « Le film dépeint le système démocratique et notre liberté de la presse tant vantée exactement comme Hitler, Mussolini et Staline

aiment à les représenter. » La rumeur court que Louis B. Mayer, au nom de tous les grands directeurs du studio, aurait proposé d'acheter à Harry Cohn le négatif du film pour 2 millions de dollars – soit un peu plus que le coût global du film – dans le but de le détruire. Bien qu'une critique alarmiste se répande dans tout le pays, le film trouve autant d'opposants que de défenseurs et la polémique s'installe. Le *New York Times* remarque avec ironie : « Il y a quelque chose de savoureux dans l'idée très sérieuse que M. Capra sera responsable de l'impuissance des États-Unis à arrêter la guerre. » À sa sortie, le film connaît un beau démarrage. Il rapporte à terme 3,86 millions de dollars ; sans faire d'énormes bénéfices, il rembourse les dépenses du tournage et de la distribution. En Europe, il est chaleureusement accueilli et n'apporte pas, comme on l'avait craint, de l'eau au moulin du totalitarisme. Au contraire, *M. Smith* sera en France le dernier film de langue anglaise à être projeté dans les salles avant qu'entre en application l'interdiction nazie de toute diffusion, sur le territoire, des bobines de provenance britannique ou américaine. Le *Hollywood Reporter* du 4 novembre 1942 rapporte que : « Lorsque la nouvelle fut annoncée, les Français affluèrent vers les cinémas pour voir la dernière projection d'un film américain. [...] Des applaudissements spontanés saluèrent la séquence où, sous la statue d'Abraham Lincoln, le mot « liberté » apparaît sur l'écran lorsque le drapeau américain commence à flotter sur la tête du grand Émancipateur. De même, des vivats et des acclamations ponctuèrent le fameux discours du jeune sénateur sur les droits et la dignité de l'homme. »

Capra s'affiche

L'une des affiches américaines se prête particulièrement à analyse. D'une rigidité très institutionnelle, elle met en avant une image fourmillante de la communauté, plutôt qu'un quelconque enjeu individuel ou un signe d'appartenance générique du film. Son titre et sa distribution sont encadrés dans un motif de fronton ou de plaque commémorative semblables à ceux qu'on croise sur les monuments officiels, dont la typographie stricte et rectiligne, empreinte d'une dignité solennelle, est ici restituée (ce motif renvoie d'ailleurs au générique). Les visages du couple de stars apparaissent côte à côte, à droite du titre, dans une même échelle de grandeur, se démarquant par leur taille des autres personnages. Leurs regards pointent dans la même direction, vers une hauteur surplombante, nous indiquant que l'important réside moins dans l'histoire d'amour qui les réunit que dans une vérité transcendante, monumentale, qui les surplombe – le Capitole ou le Lincoln

Memorial, imagine-t-on, qu'on ne voit pas ici mais vers lesquels on lève plusieurs fois les yeux au cours du film. Les deux héros semblent transportés vers l'institution qui les contemple. Autour d'eux s'organise un collage confus et bariolé, où les personnages, figés dans des postures dramatiques, semblent jetés les uns sur les autres dans une logique cumulative qui promet une richesse de situations, une profusion de caractères, ainsi que ces fameux mouvements de masses pour lesquels le cinéaste Capra s'est rendu célèbre. On remarquera que l'omniprésence de son nom, répété trois fois sur l'affiche, place le titre sous son égide (avec le génitif anglais 's qui indique la possession, la responsabilité). Il est alors assez rare qu'à Hollywood la « marque de fabrique » du réalisateur – le plus souvent considéré comme un simple technicien de plateau – soit à ce point reconnue et serve, dès l'affiche, à caractériser l'esprit d'un film.



Columbia.

DÉCOUPAGE NARRATIF

0 : Générique (00:00:14 – 00:01:09)

1 : Une place vacante (00:01:10 – 00:02:02)

On annonce la mort du sénateur James Foley. La nouvelle alerte ses alliés politiques : le sénateur Joseph Paine, le gros bonnet Jim Taylor et, surtout, le gouverneur Hopper qui doit de toute urgence nommer un remplaçant.

2 : Les dessous des cartes (00:02:03 – 00:05:28)

Les comités électoraux s'agitent à la porte du gouverneur. Dans l'ombre, c'est Taylor, homme d'affaires véreux, qui tire les ficelles. Avec l'aide de Paine – qu'il soudoie – il manigance la nomination d'un pantin au poste de sénateur afin de conclure une fraude juteuse : la vente spéculative à l'État des terrains de Willet Creek, qui doit être votée prochainement au Sénat.

3 : Un lobbying intensif (00:05:29 – 00:11:33)

Hopper est tiraillé entre les ordres de Taylor et la pression des comités, qui mettent en avant leur propre candidat. Un soir, à table, ses enfants lui parlent de Jefferson Smith, un ranger très populaire auprès des jeunes Américains et qui dirige leur journal. Indécis, Hopper tire à pile ou face et nomme Jefferson Smith. Taylor et Paine s'en inquiètent mais reconnaissent en Smith un nigaud facile à manipuler.

4 : Le banquet (00:11:34 – 00:15:34)

Le gouverneur donne un banquet en l'honneur de Smith. Sa naïveté fait rire l'assemblée. Il rend hommage à son mentor, le sénateur Paine, ancien ami de son père. Une fanfare d'enfants lui remet, avant son départ, une serviette en cadeau.

5 : Sur la route (00:15:35 – 00:17:43)

Smith et Paine se rendent en train à Washington. Sur le chemin, ils évoquent son glorieux passé d'avocat quand, associé avec le père de Smith, il défendait généreusement les « causes perdues ».

6 : À la gare (00:17:44 – 00:22:14)

Les deux hommes arrivent en gare, accueillis par un petit comité. Smith remarque la beauté de Susan,

la fille de Paine. Au loin, il aperçoit le Capitole. Saisi d'admiration, il s'éclipse. Tandis qu'on le cherche, Clarissa Saunders, son assistante, l'attend dans ses futurs bureaux.

7 : Visite au Capitole (00:22:15 – 00:25:38)

Smith se rend en bus au Capitole. Les symboles de la nation défilent sous ses yeux. Il s'arrête devant la grande statue d'Abraham Lincoln et pose ses yeux sur son fameux discours, l'Adresse de Gettysburg.

8 : Baby-sitting (00:25:39 – 00:35:02)

Saunders discute avec son prétendant, le journaliste Diz Moore, quand Smith débarque avec cinq heures de retard. Elle le conduit illico à une conférence de presse, effarée par son ingénuité dont profitent les journalistes pour le ridiculiser. Le lendemain, Saunders demande sa démission à Paine, qui à la place lui promet une augmentation.

9 : Premiers pas (00:35:03 – 00:43:57)

Smith entre pour la première fois au Sénat. Un page le conduit à sa place et lui explique l'organisation des lieux. La séance s'ouvre avec l'entrée du vice-président. Recommandé par Paine, Smith prête serment. De retour à sa place, il prend connaissance des images publiées par les journaux. Excédé, il frappe tous les journalistes sur sa route, jusqu'au club de presse où Diz lui fait comprendre son inutilité.

10 : Au travail (00:43:58 – 00:57:45)

Smith confie ses doutes à Paine, qui le convainc d'écrire un projet de loi. Le soir, Saunders l'aide à rédiger son texte pour l'établissement à Willet Creek d'un camp de jeunes garçons. Le lendemain, Smith énonce d'une voix tremblante son projet devant l'assemblée. Au nom de Willet Creek, Paine bondit hors de la salle et retrouve son homme de main : pour distraire Smith de ses objectifs, il faut lui jeter Susan dans les pattes.

11 : Les marques du succès (00:57:46 – 01:08:59)

Le bureau de Smith est assailli, le courrier afflue de partout. La belle Susan l'invite à une soirée de

gala. Jalouse, Saunders ronge son frein et s'enivre avec Diz. Le soir, saoule, elle explose et révèle à Smith la manœuvre qui l'a écarté du Sénat, au moment des délibérations sur le barrage de Willet Creek.

12 : Douche froide (01:09:00 – 01:18:20)

Smith interroge Paine sur la question gênante du barrage. Jim Taylor, dépêché à Washington, intervient et tente de corrompre le jeune sénateur, qui résiste et découvre avec douleur la culpabilité de son mentor. Ce dernier se justifie par la nécessité du compromis en politique. Smith, profondément déçu, en reste sans voix.

13 : Le désaveu (01:18:21 – 01:31:20)

Au Sénat, on aborde la question du barrage. Smith souhaite se prononcer mais Paine lui dérobe la parole et en profite pour lui rejeter la fraude sur le dos. Une commission d'enquête établit la culpabilité de Smith que des calomnies désignent comme le propriétaire des terrains litigieux. Smith, désabusé, bagages sous le bras, rend une dernière visite au Capitole. Saunders le rejoint et lui remonte le moral.

14 : L'obstruction (01:31:21 – 01:43:25)

Smith, en pleine disgrâce, débarque au Sénat gonflé à bloc. Dans les gradins, Saunders prie pour lui. Avant que ne soit officiellement actée son expulsion, Smith capte la parole et la monopolise. Il dénonce l'emprise de James Taylor sur le monde politique. Paine tente de s'interposer, mais en vain. Les députés quittent la salle en guise de protestation, mais y sont rappelés de force. De son côté, Taylor déclenche dans tous les médias une campagne de dénigrement contre Smith.

15 : Le combat (01:43:26 – 01:50:23)

Dans une salle attenante, des sénateurs font une pause et discutent de la procédure d'obstruction : tant que Smith tiendra debout, personne n'aura le droit de l'interrompre. Pour certains, son combat force le respect. Paine se drape d'indignation. Dans

la salle, Smith s'accroche en lisant la Déclaration d'Indépendance, puis se lance dans une diatribe contre la corruption et le cynisme des politiciens. Un sénateur cherche à ajourner la séance, mais Smith persiste. Pour le soutenir, Saunders lui fait parvenir le volume de la Constitution avec un petit mot où elle lui déclare son amour. Smith est galvanisé et reprend de plus belle.

16 : Les enfants dans la rue (01:50:24 – 01:55:52)

Diz alerte Saunders : la presse est muselée par Jim Taylor et ne relaie pas les exploits du jeune sénateur. Elle contacte le journal des rangers : les enfants se lancent dans une édition spéciale à grand tirage. Mais la distribution des journaux est violemment sapée par les hommes de main du magnat et des enfants sont blessés. Dans la rue, les manifestations en faveur de Smith sont brisées par la police. Au Sénat, les rangs se sont vidés, les plus tenaces somnolent, et Smith, lisant la Constitution d'une voix rauque, tient à peine debout.

17 : Le sprint final (01:55:53 – 02:04:46)

Smith a tenu plus de 23 heures. Il est épuisé mais les sénateurs lui prêtent maintenant attention. Il rappelle les principes de base de la démocratie et défend son projet de camp. Paine lâche une dernière salve : il fait venir tout le courrier de protestation contre Smith. Détruit moralement, le jeune sénateur, dans un dernier effort, rappelle à Paine l'importance des « causes perdues », puis s'écroule. Frappé droit au cœur, Paine tente de se suicider, puis avoue tout à l'assemblée. La vérité sur Willet Creek est rétablie. Saunders exulte de joie. Le vice-président lâche un sourire complice.

RÉCIT

Corruption, obstruction, explosion



La façon dont *M. Smith au Sénat* fait évoluer un grand nombre de personnages dans le décor complexe du monde parlementaire repose sur une idée-force : l'accession de « Monsieur Tout-le-monde » aux tribunes du pouvoir. C'est un argument classique de la comédie, qui consiste à plonger un personnage dans un milieu auquel il n'appartient pas, dont il ne maîtrise pas les codes. L'effet comique sera d'autant plus puissant que seront distants les milieux d'origine et de destination du personnage. Il s'agit donc de plonger Smith, jeune provincial sorti tout droit du giron maternel, dans le grand bain infesté de requins de la politique et de la finance. Cet argument rencontre assez miraculeusement le propos du film : si le pouvoir est celui du peuple, comme l'entend le terme « démocratie », il est naturel que le simple citoyen soit impliqué au cœur de son processus ; s'il ne l'est pas, c'est que le système ne tourne pas rond. Mais cette rencontre des contraires (les dignitaires et ce *n'importe qui* dont le patronyme « Smith » dit bien le caractère commun), par nature invraisemblable, doit d'abord être rendue possible par un premier effort du récit. Celui-ci ne démarre donc pas, comme l'on pouvait s'y attendre, avec Smith, mais directement au cœur du sujet – la corruption des principes démocratiques –, dans ces bureaux où se peaufinent les magouilles que met en danger un décès. D'emblée nous sont exposés les coupables et les méthodes d'une malversation dont la révélation est habituellement réservée, en bonne logique hollywoodienne, au point d'orgue de l'intrigue. En jouant ainsi cartes sur table, Capra nous inscrit immédiatement dans le mécanisme de la corruption dont il dresse un portrait précis et sans concession. En même temps qu'il retarde savamment l'apparition de Smith, son héros en titre, Capra exhibe la force de frappe de son adversaire, le financier Taylor, capable de soumettre les élus à ses intérêts. Mais le burlesque avec lequel sont décrites les figures des malfaiteurs relativise leur omnipotence : la nomination de Smith est due à une lâcheté de Hopper et sa prise de

fonction à une erreur de calcul de Paine. Ils cherchaient un pantin et vont trouver, à terme, un homme éloquent et courageux.

Un sens tragicomique

Le corps du film est consacré à la cocasse transplantation d'un provincial dans la jungle parlementaire et aux perturbations que provoque ce choc des contraires. Ce comique est à double détente : on ne rit pas seulement de l'ingénuité du personnage mais surtout de la façon dont celle-ci désarme en retour l'élite politico-médiatique, provoque son ahurissement et, en même temps, désigne avec malice ses inerties et scléroses. La comédie s'engage ensuite progressivement sur une solide pente tragique, fondée sur le parcours de désillusion du héros. En choisissant le terrain de Willet Creek pour son projet de loi, il contrecarre les spéculations de ses protecteurs. Cette interférence déclenche une contre-attaque disproportionnée, véritable machine de guerre médiatique qui vise à le détruire. Capra accompagne alors de manière réaliste les étapes de cette destruction, décrivant au passage certains des plus profonds atavismes qui pourrissent les institutions américaines, comme le lynchage médiatique ou l'inquisition bâclée des commissions d'enquête. La stratégie du récit est de mettre en scène la victoire complète des puissants et de faire croire à l'anéantissement du juste afin de susciter un sentiment d'indignation si intense qu'il ne sera pas complètement ravalé par le retournement optimiste à venir. Avant cela, Capra conduit son héros à la limite du renoncement pour puiser dans ce dénuement absolu de l'ego l'énergie du désespoir.

L'horizon du Sénat

Le récit de *M. Smith* est bâti sur le feuilleton épisodique du débat parlementaire. Il décrit ainsi une alternance entre, d'un côté, les séances au Sénat et, de l'autre, ce qui se passe « en dehors » des débats mais noue pourtant ce qui va s'y jouer. D'un côté, des scènes cardi-

nales, où se précipitent tous les enjeux du film et, de l'autre, les scènes officieuses d'une subtile temporisation ou d'un amorçage de la session à venir. Tout se passe en deux temps, selon le principe du *briefing* et du *debriefing* : chaque séance non seulement se prépare – comme lorsque Clarissa explique à Jefferson le protocole de ratification d'une loi – mais, une fois achevée, il faut y revenir pour bien comprendre tout ce qui s'est passé, d'où les explications que Smith demande à Paine pour comprendre son attitude paradoxale. Le Sénat, point focal de l'intrigue et foyer où les regards se concentrent, est à la fois un dragon à dompter et un code à briser : il faut d'abord comprendre comment il fonctionne pour le vaincre. À ce titre, la construction en entonnoir du récit ne fait que retarder le morceau de bravoure final : la fameuse scène d'obstruction parlementaire qui s'étend sur plus d'une demi-heure et rassemble le dernier quart du film. Dans cette dernière partie, le récit, tout en nous enfermant dans la pièce des débats, rebondit parallèlement sur une foule d'événements extérieurs – campagnes, manifestations, congrès, organisation des rangers, intimidations, repréailles – et relie directement, avec audace, les soubresauts du discours avec ceux de la rue. Il n'est pas interdit, enfin, de voir la trame comme une longue temporisation avant l'explosion d'une jouissance appelée depuis le titre. En effet, *M. Smith* promet l'accomplissement d'un fantasme : que le peuple lui-même, en pleine tribune parlementaire, prenne la parole qu'accaparent trop souvent ses élus. De fait, la prise de parole de Smith est, durant les trois quarts du film, empêchée, repoussée, obstruée et, il faut bien le dire, frustrée. Quand, par un coup de poker, Capra la lui donne enfin au terme d'innombrables épreuves, la digue explose : sa parole se libère et se répand, lâchée en un flot intarissable jusqu'au complet épuisement de l'individu.



MISE EN SCÈNE

The world is a stage¹



Aborder la mise en scène de *M. Smith* peut d'abord décourager tant celle-ci semble discrète et retranchée derrière le sujet qu'elle illustre, soumise aux dialogues et calée sur les flux humains qui parcourent le film. Si le talent « technique » de Capra a souvent été reconnu, on lui a aussi reproché le caractère purement illustratif de son travail. Il ne faut pourtant pas s'y méprendre : cette discrétion et cette limpidité sont le fruit d'une construction, d'une vision du monde, solidement ancrées dans le cinéma américain, et dont il faut commencer par mettre en lumière les deux sources fondamentales : le classicisme et le théâtre.

Le classicisme hollywoodien : une armature et un principe

L'expression désigne à la fois une période historique – celle de l'« âge d'or » du cinéma des studios, de la fin des années 10 à celle des années 50 –, et une esthétique dont le cinéaste pionnier de *Naissance d'une nation* et *Intolérance*, David W. Griffith, a posé les bases. Le classicisme a d'abord visé à établir un langage populaire et universel qui puisse s'exporter partout dans le monde. Son art, essentiellement visuel car bâti au temps du muet, atteint très vite son apogée dans les années 1926-1927, au moment où le cinéma s'apprête à basculer vers le parlant. Il consiste, dans les grandes lignes, à résorber la discontinuité du processus cinématographique (les prises, le montage et la séparation image/son) par la recherche de la transparence dans l'articulation des plans, afin que le film se dévoile dans une fluidité inconsciente de sa fabrication. Cette conquête, sorte de cosmétique des coutures, lui a permis de pousser très loin le souci de l'efficacité et de la vélocité de ses mises en scène. Cette forme limpide servait une vision téléologique du monde, dont la cohérence et l'ordre, ainsi affirmées, s'arc-boutaient sur des liaisons aussi fortes qu'invisibles, comme la logique psychologique, le raccord spatio-temporel et l'évidence des rapports cause-conséquence.

La mise en scène de *M. Smith* s'inscrit dans ce cadre. Elle brille par l'étonnante variation d'échelles qu'elle met en jeu. Capra passe avec une grande fluidité d'une vision générale de la scène aux nombreux détails qui en composent la

pulsation. Ce faisant, il ne cesse de sauter de l'ensemble aux sous-ensembles, de la masse au groupe et, finalement, du groupe à l'individu. L'action, principalement constituée de discussions, est abordée frontalement, le cinéaste situant toujours ses scènes dans un lieu dont il nous donne une vue d'ensemble. Elle est ensuite découpée selon la prise de parole des individus, dont on se rapproche et s'éloigne alternativement. Ces constants allers-retours décrivent pourtant une percée vers les visages de plus en plus prononcée. Petit à petit, le film, qui se déroule dans la ruche qu'est Washington, vient buter contre ces limites de la présence humaine, exprimant tout à coup une solitude complète et bouleversante dans un récit qui mobilise systématiquement le collectif (banquet, assemblées, manifestations...). Se dégage alors un parcours de gros plans remarquables, qui communiquent à distance, au cours desquels les personnages, percés impudiquement, se taisent et abandonnent pour un moment la parole maîtresse et égoïste qui régnait jusqu'alors. Dans une petite bulle ménagée par le cinéaste, ils se mettent miraculeusement à écouter, à entendre leur interlocuteur ou le mouvement profond de leur âme.

Le théâtre, épreuve de vérité

Le muet était parvenu, jusqu'à la fin des années 20, à inventer une écriture dégagée des assises théâtrales auxquelles s'était arrimé le cinéma premier. Dans la décennie suivante, l'arrivée du son place au centre du film la voix des acteurs et signe le grand retour du spectacle théâtral au cinéma. Pourtant, quelque chose a changé : le théâtre n'encadre plus tant la représentation cinématographique qu'il trouve en celle-ci un nouvel outil, plus dynamique et mobile, pour mettre en scène ses sujets, les diffuser à grande échelle et démultiplier par les pouvoirs de la caméra les possibilités de la scène.

Les conversations qui font la substance de *M. Smith* sont situées dans des lieux qui reproduisent la structure traditionnelle de l'espace scénique, avec son cadre de scène, son plateau et ses coulisses. Mais Capra n'en reste pas là et, comme il raconte l'apprentissage de l'éloquence – ou la formation d'un acteur –, en vient à mettre en scène le dispositif scénique lui-même, en le *reproduisant* à plusieurs reprises à l'intérieur des scènes, favorisant le théâtre dans le théâtre. Souvent,





un personnage orateur est entouré d'un public dont les interventions le tiraillent ou l'interpellent. C'est le cas lorsque le gouverneur dîne avec ses enfants ou lorsque Smith donne sa première conférence de presse, cerné par les journalistes : le corps de l'acteur, au centre des regards, fonctionne comme un pivot autour duquel les réactions se distribuent. Le clou du film n'est autre, d'ailleurs, qu'un immense plateau de théâtre, le Sénat, dont la forme antique et la profondeur de puits visent à amplifier la parole et, presque, à la matérialiser (cf. p. 15). Si la question du théâtre est essentielle au film, c'est qu'elle seule enserme étroitement les notions de politique, de parole et de représentation qui trônent au cœur de son sujet. L'agora, centre de la vie publique, ne reproduit-elle pas précisément la forme d'une scène d'où l'on ferait face à ce public qu'est la nation, pour le convaincre ou l'hypnotiser ?

Spécificités

Le style du cinéaste ne saurait se réduire, dans le cas de *M. Smith*, à une seule influence. Capra fait ainsi preuve d'une grande habileté pour filmer et faire vivre les masses – la fanfare d'enfants, les comités de grands électeurs, les groupes de journalistes. Il ne laisse aucun des figurants au hasard et leur fait adopter des attitudes qui nourrissent un tableau d'ensemble. Il n'y a qu'à observer dans le détail chaque plan de séance au Sénat : on y décèle un sidérant panel d'expressions, de torsions des visages, saisis dans toute leur variété. Les sénateurs ont mille façon de montrer colère, surprise, outrage ou mépris. Non seulement leur mouvement général est « chorégraphié », mais celui-ci est animé *en interne* d'une foule de petits événements. Au-delà des scènes, les transitions qu'invente Capra sont remarquables par leur caractère plastique appuyé. À travers elles, le cinéaste trouve les moyens à chaque fois renouvelés d'exprimer le passage du temps. Qu'on pense à cette étoile du drapeau qui éclate en poudre blanche, juste avant le banquet donné pour la nomination de Smith, ou encore à ces coups de poing que le même Jefferson écrase sur le nez des journalistes et qui le conduisent au club de presse. Les motifs s'affolent, l'image est secouée par la scansion du montage ou prise d'assaut par des formes qui s'animent soudain. Il faut lire en ce sens la visite au Capitole : la mobilité du personnage et

le temps excessif qu'il y passe sont relayés par une étonnante mosaïque de fondus enchaînés et de surimpressions où se bousculent tous les symboles de la démocratie américaine (cf. p. 16).

Mais ce qui caractérise plus profondément le style de Capra est un certain emballement des rapports entre image et son : à mesure que la parole se libère, l'accélération de la mise en scène s'accroît. Lors du morceau de bravoure – le marathon de parole final –, Capra ne peut s'empêcher de mettre en parallèle l'obstruction parlementaire avec le désordre de la rue : manifestations et répression portent le combat de Smith à une échelle plus vaste, plus frénétique et plus violente. L'emballement atteint sa crête quand les jeunes rangers, qui font campagne en faveur de Smith, sont blessés et percutés en voiture par les sbires de Taylor. Cette intensification s'exprime également dans sa façon de filmer le Sénat : fini le régime de la frontalité ; les axes prennent de l'angle, les contre-plongées se multiplient, l'espace est traversé de multiples lignes de regard qui aboutissent toutes au courageux Smith. Dans cette foule d'affects indistincts, la figure du triangle se détache entre les trois niveaux de la pièce – les gradins, la tribune et le parterre – entre Clarissa, le vice-président et Smith : un échange de regards complices oriente la percée oblique de l'espace et fait ressentir la profondeur vertigineuse du puits où le héros s'est engouffré.

1) « *All the world's a stage, / And all the men and women merely players.* » (« Le monde entier est un théâtre, / Et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs. ») est le début du monologue de Jacques dans la pièce de Shakespeare *Comme il vous plaira* (II, 7).

Un chapeau baladeur

Comment la mise en scène de Capra s'affranchit-elle des modèles théâtraux ? La fin de la première visite que Smith rend à Paine peut être l'occasion d'une analyse éclairante (00:44:51 – 00:46:23). Smith s'apprête à quitter l'appartement de son hôte quand Susan apparaît. Elle s'avance vers le jeune homme et lui tend la main ; celui-ci fait tomber son chapeau qu'il s'empresse de ramasser. Dans un premier temps, la caméra suit Susan et s'arrête avec elle devant Smith, dans un plan de situation où les personnages sont cadrés l'un en face de l'autre. Quel est alors le raccord attendu ? En bonne grammaire classique, il serait logique de se rapprocher du visage des tourtereaux et, partant, du jeu des acteurs. Capra ne s'en tient pas à la théâtralité de la scène. Épousant la subjectivité de Jefferson, il propose un gros plan sur sa main droite. Il fait abstraction de l'environnement pour se concentrer sur un détail trivial qui prend des proportions démesurées : l'univers se réduit à cet objet dont le personnage ne sait que faire. Ce décentrage nous plonge bien plus vivement et pudiquement dans la perte de moyens du personnage que si Capra avait vulgairement insisté sur ses bégalements. Lorsqu'à la fin de la conversation on revient au plan d'ensemble, les repères spatiaux ont disparu de nos esprits et de celui de Smith : on découvre alors qu'il renverse la lampe et le guéridon qui lui barraient le chemin. Effet de surprise d'autant plus efficace que Capra raccorde directement dans le geste maladroit : Smith ne revient à la conscience objective du monde qu'au prix d'un contact douloureux avec sa réalité contondante.

SÉQUENCE

Le serment de Jefferson



L'entrée de M. Smith au Sénat (00:35:03 – 00:41:38, 64 plans) est une séquence cruciale qui nous présente pour la première fois le décor le plus spectaculaire du film, nous initie à son fonctionnement complexe et poursuit simultanément les trajectoires des personnages. La mise en scène, impressionnante de fluidité et d'aisance, nous promène entre ces différents enjeux et strates de récit, d'un coin à l'autre de l'espace, le creusant, le découpant et l'organisant, entrechoquant les échelles, du proche au lointain, par une vivacité et une modulation rythmique sidérantes.

Aux portes du palais

La scène s'ouvre sur l'écrêteau « *Senators Only* » placé au-dessus d'un ascenseur, qui rappelle toute l'importance et la dignité de la fonction. La caméra recule et descend sur Jefferson Smith et Clarissa Saunders, qui sortent de l'ascenseur ; la jeune femme précède le nouveau sénateur dont l'intimidation est perceptible (1). Un raccord arrière nous fait changer brusquement d'échelle, situant les personnages dans l'axe de la porte d'entrée et les noyant dans la circulation d'ensemble (2). Le couple se rapproche de l'entrée avec un second raccord dans l'axe : nous sommes maintenant à quelques pas de l'assemblée. Clarissa présente Jefferson au gardien qui, à son tour, appelle un page : d'ores et déjà, le protocole se met en place. La raideur de Smith et ses hésitations apportent un contrepoint comique à l'habitude blasée de Clarissa. Il se retourne une dernière fois vers elle, comme s'il devait se sacrifier : « Souhaitez-moi bonne chance. » Un superbe travelling avant, tout en solennité, prend le relais et accompagne ses pas dans le dernier boyau qui le sépare encore de la chambre. La caméra s'arrête au seuil de la pièce et le lâche dans la fosse aux lions. Devant Smith, dans le fond du plan, une véritable fourmilière remue de mille mouvements et quelques visages se retournent vers son grand corps immobile (3).

Un plan d'ensemble à courte focale relaie le point de vue de Jefferson : le Sénat est vu du sol au plafond comme un grand cube rempli de monde (4). Les premiers pas du personnage dans le parterre sont filmés en plongée (5), donnant l'impression d'écrasement et accentuant son isolement : Smith avance comme un somnambule entre les rangées de bureaux et c'est le page qui le redirige lors de ses égarements. La plongée rend sensible l'attention générale qui se porte sur Smith. Très naturellement, le cinéaste rebondit sur les commérages sarcastiques qui naissent dans les rangs de l'opposition (6). Au son, une sorte de rumeur générale, faite d'un brouhaha de voix entremêlées facilite les passages d'un recoin à l'autre de la salle. C'est par son truchement qu'on retrouve dans les gradins Clarissa qui, contrairement à Jefferson, se faufile habilement (7) et s'assied près des journalistes. Un léger panoramique accompagne son déplacement, vif et décidé, et un raccord dans l'axe la récupère auprès de son camarade Diz Moore (8). Ils sont installés comme les spectateurs d'une pièce qui se joue en contrebas, ou comme des commentateurs sportifs. On se croirait d'ailleurs dans les gradins d'un stade. Capra saisit leur discussion de face (9), puis un regard de Clarissa nous renvoie à Smith (10), perdu dans l'arène aux alentours de son bureau.

L'homme et l'enfant

Le cinéaste pose ensuite le cadre familial – frontal et épuré, soutenu par le format 1.37 de l'image – qui va accueillir la relation touchante entre Smith et le petit page. Cet enfant est le seul soutien que Smith rencontre dans l'arène et c'est leur complicité que le cadre met en avant, révélant quelle part infantile habite le caractère du jeune sénateur. Par son jeu formidable de finesse, James Stewart se met à la hauteur du garçon, s'adresse à lui d'égal à égal, sans aucune ironie ni paternalisme, mais avec une candeur inégalable. L'acteur se met au niveau de l'enfant lorsqu'il s'assied à son bureau (11) ;



1



8



2



11



3



15



4



16



5



25

les deux personnages se parlent alors face à face. Jefferson, pour ses premiers pas au Sénat, est passé directement des mains d'une femme à celles d'un enfant ; avec ces deux alliés se dessine une petite communauté de protection, d'où sont exclus les vieux mâles roublards de l'assemblée. Un décalage burlesque s'installe entre l'assurance de l'enfant, qui a parfaitement intégré les habitudes du milieu, et la timidité de l'adulte. Le page explique à Smith la répartition fonctionnelle des lieux et c'est à travers ce passage didactique que le spectateur s'oriente dans l'espace du Sénat. On passe alternativement du champ sur les deux personnages (11, 13, 15, 17, 19, 21, 23) aux multiples contrechamps sur les divers lieux du Sénat, doctement identifiés par l'enfant (14, 16, 18, 20, 22). Le protocole s'éclaire point par point et cet espace, à première vue désordonné, prend progressivement un sens. Deux inserts viennent sceller ce beau pacte non formulé entre l'homme et l'enfant – l'un sur l'ordre du jour que Smith trouve dans son bureau (12), l'autre sur le badge qu'il accroche sur la veste du page (25).

Seul contre tous

Un double balayage panoramique accompagne le petit page vers la sortie (26a) et lui substitue le sénateur Paine (26b), qui inculque quelques termes de protocole à son poulain. Ne reste plus qu'à attendre le moment fatidique du serment, temps dont l'écoulement malaisé est saisi en trois plans : une plongée d'ensemble qui suit la course de Paine vers son bureau (27), un plan rapproché sur Jefferson dans ses petits souliers (28), puis une vue de l'horloge qui passe à midi pile (29). Raccord sur le vice-président qui, dans le salon attenant, regarde sa montre (30) : un travelling de biais suit son entrée et vient encore une fois buter au seuil de l'assemblée. Par ce motif répété, Capra insiste sur la limite qui sépare l'intérieur de l'extérieur. Une vue d'ensemble en plongée sur la tribune que gagne le vice-président (31) est coupée par un insert brutal sur les quelques coups de heurt qui ouvrent la séance (32) : nous bondissons du général au détail. La lecture de la prière est relayée par un panoramique qui balaye le parterre (33), puis remonte doucement vers la galerie, concrétisant par un lent mouvement d'appareil la parole sacrée qui se répand sur l'auditoire et monte jusqu'aux combles. Absorbé dans la prière (35), Smith se rassied avec un bref temps de retard sur ses homologues (36), signe de sa ferveur et de sa verveur conjuguées.

La séance entre dans son cours normal, ponctuée par les corps des sénateurs qui se dressent pour prendre la parole (37, 39) et les coups de heurt qui frappent le vice-président (38). Une ellipse – matérialisée par un balayage horizontal de l'image – nous amène à l'heure du serment (41). Spectaculairement cadré du fond de la salle, en focale assez courte pour qu'apparaissent bureaux, galerie et tribune, un plan cardinal suit dans toute sa durée insécable la marche qu'effectue Jefferson de son bureau jusqu'à la tribune, dans un silence quasi complet (48a). La grande silhouette verticale de James Stewart fend le flot des regards plantés sur lui, dans un lent déplacement horizontal qu'accompagne une caméra panoramique. De dos, face à la tribune, un sénateur se lève soudain (48b), empiétant sur la verticalité de Jefferson. Des plans de réaction, tantôt sur Moore et Saunders (47, 49), tantôt sur Smith et Paine (51, 54, 56), émaillent tout le passage. Un contrechamp en légère contre-plongée – vaguement menaçante – saisit les reproches qu'oppose à la prise de fonction de Smith le sénateur intempestif qui affecte un ton outragé (50, 53). Paine vole au secours de son poulain (54). En dépit d'une dernière tentative d'interruption (55), le serment s'effectue malgré tout (58), en un long plan fixe et unique de 25 secondes inséré entre deux plans de spectateurs (57 et 59) : la prise de vue s'inscrit dans la ligne de regard du vice-président qui, de sa tribune, fixe Jefferson droit dans les yeux. La contre-plongée creuse l'espace du bas vers le haut, s'appuyant sur la hauteur hiérarchique et spatiale qui sépare la plus haute autorité de l'assemblée du jeune prétendant. Les questions et réponses du serment établissent entre eux un lien indéfectible. Quand Jefferson revient à sa place, soulagé, il tombe sur les caricatures de lui qu'ont publiées les journaux (61, 62, 63). Furieux, il va se lancer sur la trace des journalistes (64). Une autre scène commence déjà.



26 a



48b



26b



50



28



58



32



62



48 a



64



MOTIF

Les circulations de la parole

M. Smith au Sénat, bien que sur la brèche de l'immédiat avant-guerre, tient encore par de nombreux aspects à ce cinéma des années 30 qui découvrit avec euphorie l'usage du son. Depuis l'exploitation du premier film parlant en 1927, *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland, les films ont accueilli avec fureur les bruits du monde moderne, les rythmes extatiques du jazz, les chants du music-hall, les pas des claquettes et, surtout, un bavardage empressé et débordant qu'encourageait le retour massif des structures théâtrales dans le récit cinématographique. *M. Smith* est, à sa manière, presque intégralement construit sur des échanges verbaux, qu'il s'agisse de discussions, d'argumentaires, de débats, d'interrogatoires ou de discours. Ses personnages sont des êtres absolument parlants. L'action proprement dite, même si elle est déterminante, ne tient dans le récit qu'une place secondaire, dépendant étroitement de la parole ou ramenant toujours à elle. À ce titre, la conquête d'un espace de parole constitue l'un des enjeux les plus vibrants du film. À tel point que son transfert d'un personnage à l'autre forme un véritable motif, variablement décliné au cours du récit.

Infusion et friction

La première scène est lancée à la vitesse des moyens de communication modernes : un journaliste annonce la mort d'un sénateur depuis une cabine téléphonique, avec un débit élevé qui dit toute la fraîcheur et l'importance de l'information. La nouvelle se répand et cette diffusion donne le rythme du film. Un rapide travelling latéral nous fait passer, dans le même espace, du journaliste au sénateur Paine qui, également au téléphone, relaie la nouvelle à ses acolytes. Nous suivons alors la vague de stupéfaction qui se transmet à son écoute. La parole, via l'outil téléphonique, rebondit de personnage en personnage et, dans les ordres ou les indications qui sont donnés, est établie avec une grande efficacité la hiérarchie de leurs rapports. Dès cette première scène, l'espace est aboli – ou démultiplié – par la vélocité d'une parole qui agit d'emblée comme un véritable moteur. Entre chaque échange, de rapides volets baliaient l'image de droite à gauche et nous transportent dans un autre espace : il ne s'agit pas de s'installer dans un lieu mais de reproduire une dynamique de



contamination. Rappelons que ces personnages sont liés par une malversation et qu'entre eux circule une parole clandestine, un vent de corruption qui se faufile partout et se répand comme une peste. Des obstacles s'opposent pourtant à l'infestation : les organismes citoyens et l'innocence militante des enfants. Les comités électoraux opposent un mur de protestations au candidat avancé par Hopper. Ce dernier, lâche et débonnaire, se retrouve harcelé, chez lui, par la propagande intensive de ses propres enfants en faveur d'un candidat sorti de nulle part, leur moniteur Jefferson Smith : de part et d'autre de la table du gouverneur, sa progéniture le bombarde d'arguments et, par l'alternance prononcée des axes symétriques qui pivotent autour de sa silhouette en amorce, pratique comme un morcellement de sa personne qui en trahit toute l'indécision. L'infusion lente de la parole corrompue – le mensonge politique – butte alors contre la franche profusion et l'assurance burlesque de celle des enfants. Dès cette première séquence, la progression du film repose sur des rapports de force verbaux apparemment déséquilibrés (enfants contre patriarce), frictions de paroles sans commune mesure dont les énergies s'opposent pourtant constamment.

La prise de parole

Vu sous cet angle, le parcours de Jefferson Smith peut être considéré comme un véritable récit initiatique. Washington, en tant que capitale politique, nous est d'emblée présentée comme un royaume babylonien de la parole, une grande bousculade d'ambitions dans la cacophonie de laquelle ne se font entendre – et donc ne survivent – que ceux qui maîtrisent la rhétorique et les techniques de communication. Au sommet de la pyramide trônent les hommes politiques, dont l'éloquence est strictement réglementée par le code du Sénat, qui gère et distribue le temps de parole. Tout autour, la ruche affairée des journalistes amplifie, interprète et souvent détourne les propos proférés à l'assemblée, augmentant le concert général par leur propre rumeur. Enfin, n'oublions pas la foule des visiteurs, spectateurs de la démocratie, dont les réactions massives emportent ou étouffent, valident ou invalident, les discours prononcés à l'assemblée. Dans cette jungle étourdissante où débarque Jefferson Smith, on



comprend que l'enjeu majeur sera, bien sûr, de se faire entendre et donc, avant tout, de *prendre la parole*. Une parole qui, en tant que citoyen, lui appartient de droit mais pas de fait, puisque les politiciens l'accaparent. Pour cela, il lui faut apprendre à s'exprimer *efficacement*, c'est-à-dire dans les limites strictes que réservent les règlements. L'expérience se fait, logiquement, au prix de douloureuses déconvenues, mais Smith intègre courageusement les leçons qu'il peut en tirer.

C'est en trois temps que s'effectue l'apprentissage. Première obligation : partir de zéro. Après avoir été attaqué par un collègue, Smith commence par découvrir qu'au Sénat sa parole ne vaut rien tant qu'il n'a pas prêté serment. Et prêter serment veut surtout dire qu'il faut *reconnaître le code* avant de s'exprimer dans les formes qu'il détermine. Deuxième étape : tenir sa voix. La première tentative de Smith, désirant présenter à l'assemblée son projet de loi, se solde à cause de la panique par un hurlement incontrôlé et ridicule qui entraîne l'offuscation des sénateurs. C'est ensuite une galéjade du vice-président qui l'inhibe : il ne parle plus assez fort, on lui demande de monter d'un ton. Enfin, lorsqu'il reprend, la timidité l'emporte tellement que sa voix se met à trembler, secouée par l'émotion, prête à se recroqueviller sur elle-même. Il lui faudra donc fixer solidement le niveau de sa voix – ni trop haut, ni trop bas – pour trouver la bonne tonalité et parvenir à une solennité digne, combative, sans peur ni agressivité. Troisième objectif : garder la parole. Lors de la session suivante, Smith s'apprête à dénoncer le projet du barrage comme prétexte à spéculation frauduleuse. Alerté par sa prise de parole, Paine profite de son inexpérience pour la lui dérober. Il ne la lui rendra plus, déchargeant alors un tombeau d'accusations injustifiées sur le pauvre Smith incapable de se défendre. Plus tard, convoqué devant une commission d'enquête, Smith ne prendra même pas la peine de clamer son innocence ; au moment où on le somme de s'expliquer, il sort de la pièce sans un mot, comme découragé par l'idée de s'exprimer. Il apprend amèrement que la parole est un territoire convoité qui se conquiert et se défend.

Extinction de voix

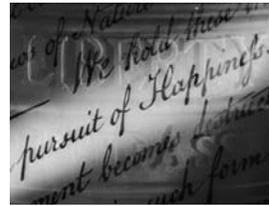
C'est fort de tous ces enseignements que M. Smith peut se lancer dans leur application conjuguée avec un véritable morceau de bravoure : le *filibuster*, technique d'obstruction *par* la parole. Quand il entre dans la salle et répond à l'appel du quorum, il n'est déjà plus le même homme : il lâche un « présent » conquérant qui impressionne ses adversaires. Il prend désormais la parole pour ne plus la lâcher et la pousser, par son exercice, dans ses derniers retranchements. Smith a désormais délimité son propre espace d'expression, qu'il doit toujours défendre des ruses des sénateurs. Sa parole, si longtemps contenue, trouve devant elle le champ nécessaire à son libre déroulement. C'est bien par la durée que Smith vient à bout de l'attention d'un auditoire qu'il assigne à résidence et finit, par son endurance, à forcer au respect. Smith, décoiffé, est en nage : tantôt militante, tantôt arbitraire – Smith lit la Constitution pour gagner du temps –, sa parole, en roue libre et en surrégime, se prodigue jusqu'à l'épuisement. Petit à petit, sa voix se fait de plus en plus rauque, de plus en plus étouffée, chaque nouveau mot se gagne sur la fatigue physique, chaque nouvelle phrase s'arrache aux limites de l'endurance humaine. Le message atteint la conscience des sénateurs : sa voix peut s'éteindre avec l'écroulement de toute sa personne.

Un puits qui résonne

En quoi le Sénat américain est-il un espace particulièrement approprié à une intrigue qui repose sur la maîtrise de la parole ? Il sera possible, après le visionnage du film, de partir de plans ou de croquis du lieu tels que les élèves auront pu les esquisser. C'est ainsi qu'apparaîtra un espace extrêmement compartimenté, quadrillé au sol par les bureaux des sénateurs, qui se partagent entre le camp républicain et le camp démocrate et entourent en demi-cercle la tribune surélevée du vice-président. À l'étage, une galerie de gradins surplombe le parterre sur tout le périmètre et accueille d'autres espaces cloisonnés. On remarquera que la partition entre le bas et le haut repose, via l'opposition de ceux qui parlent et de ceux qui écoutent, sur le modèle d'un dispositif théâtral, renforcé par la répartition chorale des sénateurs. Il sera dès lors intéressant de se demander où Frank Capra choisit de placer ses caméras et pourquoi les interventions des orateurs sont souvent filmées en contre-plongée. Il s'agira ainsi de rendre sensible l'importance de la parole et de montrer que l'architecture du lieu fonctionne comme une caisse de résonance. La reconstitution maniaque du Sénat par les décorateurs de la Columbia avait en effet imposé un espace de tournage peu commun : le Sénat était ainsi une grande cuvette fermée sur elle-même alors que les décors de studio étaient généralement ouverts sur un pan pour accueillir la caméra, la lumière et l'équipe technique.

AVANT LA SÉANCE

Évidences patriotiques



Une séquence se distingue du régime discursif de *M. Smith* par son emballage plastique : celle où le héros découvre les monuments de Washington (00:22:16 – 00:25:37). Elle répond à une figure du récit cinématographique qu'on appelle montage-séquence : son but premier est d'exprimer le passage du temps ; elle le compresse donc en une succession de vignettes reliées par des fondus enchaînés. Par un feuilleté de surimpressions se bousculent images et symboles des institutions : la séquence a l'apparence d'un clip publicitaire en faveur de la démocratie et des valeurs américaines. La musique, qui nous porte d'un bout à l'autre du passage, confirme cette lecture : proposant un montage de morceaux liés à l'histoire du pays (comme « *Yankee Doodle* », chanson anglaise devenue chant patriotique américain), elle mime la conquête de l'indépendance en progressant, globalement, du « *God Save the Queen* » britannique vers le « *Star-Spangled Banner* », devenu hymne national par une résolution du Congrès de 1931. L'ensemble charrie donc un ensemble de références citoyennes, évidentes pour un spectateur américain mais difficilement lisibles aujourd'hui pour le jeune public français. Il n'est donc pas inutile de les expliciter au préalable en proposant un visionnage de la séquence avant la projection en salle.

1. Smith est dans le bus. Par la fenêtre, il voit le fronton ouest de la Cour suprême avec le début de l'inscription « *Equal Justice Under Law* » (justice égale selon la loi). Siège du pouvoir judiciaire, la Cour suprême a le pouvoir de vérifier la conformité des lois à la Constitution.
2. Retour sur Smith. Apparaît la Maison blanche, siège du pouvoir exécutif, puis les plaques de grandes avenues de Washington. Constitution Avenue borde le National Mall, parc qui mène au mémorial d'Abraham Lincoln. Pennsylvania Avenue, qui coupe Constitution Avenue à proximité du Congrès, mène à la Maison blanche.

3. Le grand dôme qui suit n'est autre que le Capitole, qui abrite le Congrès, siège du pouvoir législatif, qui comprend la Chambre des

représentants et le Sénat, le système parlementaire américain étant bicaméral.

4. À l'intérieur du Capitole, Smith, dans la rotonde, voit la statue de Thomas Jefferson, troisième président des États-Unis, plume dans la main droite et Déclaration d'indépendance, dont il est le principal rédacteur, dans la gauche. Il s'agit du texte par lequel les treize colonies britanniques ont fait sécession en 1776.

5. Suit un détail sur le tableau de John Trumbull évoquant la présentation au Congrès de 1776 du projet de Déclaration d'indépendance. Les trois figures représentées sont, de gauche à droite, John Adams, Thomas Jefferson et Benjamin Franklin.

6. En surimpression, une main reconstitue la signature de John Hancock, l'un des principaux révolutionnaires, gouverneur du Massachusetts, au bas de la Déclaration d'indépendance.

7. Au Congrès, Smith contemple les originaux de la Déclaration d'indépendance et de la Constitution exposés au public.

8. Des inserts sur les mots manuscrits « *Life* », « *Liberty* », « *pursuit of Happiness* » sont extraits de la deuxième phrase de la Déclaration d'indépendance : « Nous tenons pour évidentes pour elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux ; ils sont doués par le Créateur de certains droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur. » En alternance, retentit la « *Liberty Bell* » du Congrès de Pennsylvanie où a été votée l'indépendance, sur laquelle est inscrite en anglais cette phrase du Lévitique : « Vous proclamerez la liberté dans tout le pays pour tous ses habitants. »

9. Entre les coups scandés de la cloche se succèdent les statues de Samuel Adams, corédacteur de la Constitution, et d'Alexandre Hamilton, principal penseur et auteur de la Constitution.

10. À l'extérieur, Smith admire le mausolée en forme d'obélisque dédié à George Washington.

11. Apparaît la statue de Washington alors que démarre le thème de l'hymne national américain.

12. La bannière étoilée, drapeau national, flotte en surimpression sur une sculpture de l'aigle royal, le pygargue à tête blanche, emblème des États-Unis. Toujours sur fond de drapeau on aperçoit quelques images des mémoriaux de guerre implantés sur le National Mall. Puis, en travelling latéral, on aperçoit le bâtiment central du cimetière national d'Arlington où sont enterrés les héros et personnalités de la République, puis quelques plans des tombes, sur les notes de trompette de la « Sonnerie aux morts ».

13. La caméra, embarquée en voiture, tourne autour du mausolée dédié à Abraham Lincoln, seizième président des États-Unis, le Lincoln Memorial.

14. Smith, devant les marches du mausolée, tourne le dos au National Mall et au mausolée de George Washington.

15. Smith monte les marches face à l'imposante statue de marbre blanc de Lincoln, représenté en position assise. Surplombant la statue, on lit la dédicace du mausolée : « Dans ce temple / et dans le cœur du peuple / pour qui il sauva l'union / la mémoire d'Abraham Lincoln / est préservée à jamais. »

16. Sur les murs intérieurs du mausolée figurent les principaux discours de Lincoln, dont la fameuse Adresse de Gettysburg du 19 novembre 1863 où fut évoqué le « gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple ». Un grand-père la fait lire à son petit-fils, tandis qu'un vieil et humble homme noir vient rendre un hommage silencieux au libérateur des esclaves.

GENRE

Le film didactique

Les Raisins de la colère de John Ford (1940) – 20th Century Fox/Coll.CDC



À quel genre appartient *M. Smith au Sénat* ? À première vue, s'agissant d'un film hollywoodien classique, il devrait être aisé de le ranger dans une catégorie générique comme la comédie : les premières scènes du film, fondées sur les maladroites d'un provincial catapulté à Washington, le laissent clairement supposer. En revanche, l'évolution douloureuse du film – qui accompagne les désillusions du héros – en atténue singulièrement la portée comique. Enfin, sa conclusion morale nous fait basculer dans l'apologue. Ce qui surprend ici est d'abord l'abandon, en cours de route, d'un genre hollywoodien identifié et le glissement vers une forme de discours didactique. À travers celui-ci, des questions directement tirées de l'actualité politique et sociale, agencées sous forme de message, font leur entrée dans un film dont le genre annoncé ne disposait nullement ses spectateurs à les recevoir.

Un cinéma rooseveltien ?

On trouve ponctuellement, dans la fiction américaine des années 1930-1945, des films de genre sous-tendus par un arc politique qui fait la part belle aux positions politiques du *New Deal*. On dénonce la corruption de certains milieux politiques, comme dans *Gouverneur malgré lui* de Preston Sturges (1940) ou *Les Raisins de la colère* de John Ford (1940). On galvanise les principes démocratiques, comme dans *L'Extravagant M. Ruggles* de Leo McCarey (1935), où un domestique anglais, joué par Charles Laughton, découvre béatement l'égalité en droit de la citoyenneté américaine. *La Folle Parade* de Henry King (1938) ou *Les Hommes de la mer* de John Ford (1940) combattent l'isolationnisme. Deux ans plus tard, *Pourquoi nous combattons* (1942-1945), série de propagande supervisée par Capra, contribuera à convaincre l'opinion d'approuver l'effort de guerre. Cette collusion problématique entre la politique du gouvernement et l'écho favorable qu'elle rencontra dans le cinéma des studios laisse supposer une ingérence du pouvoir ; celui-ci se serait-il servi de cet instrument de persuasion massive pour faire passer son message ? Tout un ensemble de films épars, différents par le genre, la production, l'ambition, mais semblables dans leur souci de didactisme, peuvent aujourd'hui quoi qu'il en soit être rassemblés

sous la bannière d'un cinéma dit rooseveltien, dans le cadre duquel s'inscrit complètement *M. Smith au Sénat*.

Le Populisme

Malgré la forte impression qu'avait laissée sur Capra la conférence de presse d'octobre 1938 (cf. p. 6), il ne faut pas oublier pour autant la méfiance que le cinéaste nourrissait à l'égard du président et la rage qui le prendra à l'annonce de son troisième mandat en 1940. Il semble en fait que le courant de pensée qui irrigue *M. Smith* vienne de plus loin que le *New Deal*. Ce courant, c'est le Populisme, dont le programme économique mis en œuvre par Roosevelt allait provoquer le dernier sursaut. Ce Populisme était apparu aux États-Unis après la Guerre d'indépendance, suite à la promulgation de la Constitution et l'établissement d'un gouvernement fédéral centralisé dont la politique allait à l'encontre de la ligne démocratique originelle défendue par les anti-fédéralistes. Les Populistes nourrissaient un idéal républicain d'honnêteté et d'égalité des chances, ancré dans la Déclaration d'indépendance, et soutenaient l'individualisme contre le monopole financier et ses privilèges. Au début du vingtième siècle, les écrivains populistes, issus de la classe moyenne, créèrent des œuvres « aux bonnes intentions » et deux d'entre eux, Clarence Budington Kelland et Damon Runyon, sont à l'origine de deux réussites de Capra : *L'Extravagant M. Deeds* (d'après *Opera Hat* du premier) et *Grande dame d'un jour* (d'après *Madame La Gimp* du second). Le principal motif des écrits populistes est l'élévation de l'homme issu du peuple au rang de responsable politique ; on reconnaît là la trame de *M. Smith*. Le personnage, à la fois réel et légendaire, qui concentrait en lui toute cette mythologie du Populisme n'était autre qu'Abraham Lincoln, avocat à l'humble naissance qui s'était élevé jusqu'aux bureaux de la Maison blanche. La grande taille et la minceur de cet homme simple se reflètent étonnamment dans l'allure de Jefferson Smith et le parallèle devient évident lors de l'hommage qu'il rend lui-même à Lincoln quand il débarque à Washington.

Smith et trois fois Smith

Comment nomme-t-on ou de qui rapproche-t-on le héros du film ? Quels aspects de sa personnalité sont ainsi mis en avant ? On remarquera d'abord que son nom, Jefferson Smith, est doublement évocateur. Alors que son patronyme évoque directement un « citoyen lambda », son prénom est une allusion directe au président mythique, rédacteur de la Déclaration d'indépendance (cf. p. 16). Le premier sobriquet qui lui est attribué est dû au bagout ironique de sa secrétaire Clarissa qui le surnomme, raillant ses aspects mal dégrossis, « Daniel Boone ». Boone (1734-1820) est un pionnier qui découvrit le territoire du Kentucky. Il devint célèbre grâce à un ouvrage, *The Adventures of Colonel Daniel Boone*, qui relatait ses exploits. À sa mort, de nombreux récits de fiction entretinrent la légende d'un homme de la nature et en firent une figure incontournable du folklore américain. Plus tard, c'est Susan Paine qui surnomme Jefferson « Honest Abe ». L'expression populaire désigne Lincoln – « Abe » est le diminutif d'Abraham –, seizième président des États-Unis, réputé pour sa simplicité et son honnêteté, et dont l'allure élancée se confond avec celle de James Stewart. La moquerie porte sur la disproportion entre l'intransigeance morale de l'homme d'État et la naïveté de Jefferson, mais surtout sur le culte que ce dernier lui voue. Enfin, quand il entre au Sénat, Smith apprend de la bouche du page qu'il occupe le bureau de Daniel Webster. La référence est un clin d'œil à la suite. Webster fut, avant la Guerre de Sécession, un important homme politique et un orateur hors-pair qui défendit avec éloquence ses positions nationalistes.



La vie est belle, F. Capra (1946) – Liberty Films/Coll.CDC.



L'Enjeu, F. Capra (1948) – Liberty Films.



La Ruée, F. Capra (1932) – Columbia.



Horizons perdus, F. Capra (1937) – Columbia/Coll.CDC.

CRITIQUE

Un tragique optimiste

« Voltaire, en écrivant *Candide* ou *Micromégas*, utilisait des apologues plaisants pour cacher à la censure des idées audacieuses. Capra et Riskin¹ reprenaient d'anciennes fables (*Cendrillon*, *Don Quichotte*, etc.) pour se soumettre à la censure, mais aussi pour imposer au public certaines idées. Leur propagande n'eût pas été aisément admise sans la farce qui les enveloppait et sans certaines « critiques sociales » qui furent des « couvertures » plutôt que des audaces. Pour le rire, ils enseignèrent que tout était pour le mieux dans la meilleure des démocraties où les Parlements savent dompter les mauvais desseins des trusts (*M. Smith au Sénat*). Robert Riskin n'a pas collaboré à ce film dont le scénario est de Sidney Buchman. Le film contient de très beaux passages et est peut-être le chef-d'œuvre de Capra. Les deux hommes eurent le tort de céder trop à leur goût de la prédication, qui fit de *Horizons perdus* [...] une allégorie ennuyeuse et ridicule ; *L'Homme de la rue* (*Meet John Doe*), tout aussi prêdicant, fut un appel à la « bonne volonté » assez éloigné de la véritable démocratie. Pourtant, l'ensemble de leurs films fut caractéristique du libéralisme de la période rooseveltienne. »

Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 1949.

« [...] On touche ici à la spécificité du cinéma de Capra, une subtile relation entre le son et l'image. Dans ses meilleurs films, l'action (l'image) est rapide, trépidante, époustouflante. L'œil a peine à en retenir les lignes de force sans cesse renouvelées. D'où, d'ailleurs, l'impression d'une absence de mise en scène ou d'une mise en scène pauvre, simple illustration du scénario, ce qui a sans nul doute desservi l'œuvre auprès d'une génération sensible à la forme visuelle plus qu'au discours. Le verbe est ainsi nécessaire pour instaurer un peu de stabilité dans ce chaos d'événements contradictoires, pour donner un sens que l'image, trop préoccupée de tout montrer, n'a guère la possibilité de faire surgir seule.

[...] Repères naïfs, dit-on. C'est confondre un peu vite la naïveté ou l'innocence (supposées) des héros de Capra avec le propos du film et, partant, la



Tucker de Francis Ford Coppola (1988) – Lucas Film/Coll.CDC.

personnalité du réalisateur. L'Amérique des films de Capra – et pas seulement ceux des années 30 – n'est guère celle que l'on pouvait supposer d'un « boy-scout attardé », d'un « idéaliste démagogue » ou d'un « optimiste béat ». Les banquiers véreux, les femmes compromises avec le pouvoir, les manipulateurs divers, assoiffés de pouvoir personnel pullulent. Le visage de la démocratie n'est guère brillant. La foule est sans cesse montrée comme étonnamment versatile et plus apte à se tourner vers le mal que le bien. Il faut des prouesses individuelles stupéfiantes aux héros pour retourner une situation désespérée, comme le célèbre discours de vingt-trois heures du sénateur Jefferson Smith (*M. Smith au Sénat*). L'optimisme de Capra s'enracine sur un pessimisme foncier qui devient même grinçant avec *L'Enjeu*, qui débute par un suicide. Significatif d'ailleurs est le nombre de candidats au suicide qui parsèment les films, tel le sénateur Paine (Claude Rains), rival de Smith. [...]

C'est précisément ce réalisme qui donne à l'optimisme de Capra toute sa particularité et sa modernité. Comme certains films de Francis Ford Coppola, *Tucker*, par exemple, les films de Capra sont des tragédies optimistes. Plus l'image montre la noirceur d'un monde que toute la logique du récit mène à la catastrophe, plus le discours prend de force. C'est précisément l'artificialité des procédés [...] employés pour mener vers le *happy end* qui provoque chez le spectateur une adhésion, un acte de foi dans les valeurs fondamentales de l'Amérique (la vie, la liberté, la poursuite du bonheur...) comme dans le triomphe obligatoire des droits de l'homme, faute de quoi tout sombrerait dans l'absurde et le chaos.

Mais pour que cette croyance puisse fonctionner, pour que le spectateur passe de la vision pessimiste au propos optimiste, il faut qu'entre les deux s'établisse un courant puissant. Ce courant, John Cassavetes², admirateur inconditionnel du « plus grand de tous les réalisateurs américains », le voyait dans le flux de vie et d'énergie qui irrigue de part en part le cinéma de Capra, du réalisateur à ses personnages (et que l'on retrouve, sous une forme personnelle, dans les films de Cassavetes). C'est cette vie et cette énergie qui permettent aux personnages de renverser les montagnes du mal, de l'égoïsme et du pouvoir, ce



Soyez sympas, rembobinez de Michel Gondry (2008) – New Line Cinema/Coll.CDC.



L'Exercice de l'État de Pierre Schoeller (2011) – Archipel 35/Coll.CDC.

sont elles qui nous permettent de croire envers et contre tout à un monde qui n'existera sans doute jamais ailleurs que dans les films de Capra et d'admettre avec lui que « *It's a Wonderful Life* ». »

Joël Magny, *Cahiers du cinéma* n°448, octobre 1991.

La réunion de ces deux textes – l'un méfiant, l'autre enthousiaste – nous permet d'apercevoir l'évolution qu'a suivie la considération critique de Frank Capra en France, mais donne surtout l'occasion de nous interroger sur le rapport problématique du cinéaste à la réalité historique et la nature morale des procédés qu'il emploie. En d'autres termes, Capra prêche-t-il sans discernement pour sa paroisse, les États-Unis, ou relativise-t-il son pessimisme par des tours de force scénaristiques ? La défense des principes démocratiques est-elle discutable au nom de leur actuelle corruption ? Le critique Georges Sadoul (1904-1967), compagnon de route du surréalisme et auteur de nombreux ouvrages de référence, écrivit au terme d'années de recherches et de documentation une imposante et fameuse *Histoire du cinéma mondial*, véritable bible qui fit longtemps autorité. L'extrait que nous en avons tiré témoigne de sa circonspection vis-à-vis de l'optimisme de Capra et, s'il commence par évoquer Voltaire, c'est bien pour reprocher au cinéaste son manque d'ironie et de recul. Il l'accuse d'enrober son discours militant – sous-entendu : soumis aux institutions officielles – sous une fausse critique sociale, pour mieux faire passer la pilule propagandiste. On constate que Sadoul fait fausse route quand il prétend, au sujet de *M. Smith*, que « les Parlements savent dompter les mauvais desseins des trusts », puisque tout le film s'échine à montrer, par l'effort homérique de son héros, toute la difficulté, voire l'impossibilité, qu'il existe à faire entendre une quelconque vérité dans une chambre parlementaire. On pourra réfléchir sur la portée du terme « prédication » : le fait qu'il prêche un discours peut-il vraiment être porté au préjudice du cinéaste ? La propagande n'est-elle qu'une forme déguisée de publicité (pour la démocratie américaine) ?

Le texte de Joël Magny est contemporain de la redécouverte de Capra qui eut lieu au tournant des années 90, suite à la diffusion de ses films à la télévision (au *Cinéma de Minuit* en 1988) et à l'émergence du marché des rééditions de classiques en salles. Magny fait de la question du réalisme le point central de sa défense de Capra. Il n'en a pas une conception linéaire, celle d'un arbitre qui déterminerait si oui ou non les choses se passent ainsi dans la réalité, mais dynamique, à plusieurs vitesses. Les artifices de la fiction sont précisément ce qui, dans *M. Smith* par exemple, permettent de penser la noirceur de la situation et de lui trouver une issue sur le plan de l'idéal, sans quoi, après avoir frôlé la catastrophe, on en resterait au stade d'une étouffante impuissance, à l'affirmation d'une nécessité inflexible et aveugle. La résolution heureuse n'est pas, pour lui, un mensonge, mais un changement de paradigme, une articulation qui permet de dépasser dialectiquement la paresse du constat social – malaise qui frappe, à ce titre, bon nombre de nos fictions françaises. Il achève son texte en soulignant que la source la plus vibrante de vérité, dans les films de Capra, tient avant tout à cette énergie vitale circulant entre les personnages comme un flux puissant et débordant. On pourra bien évidemment se questionner, suite à cela, sur la validité ou non de la vraisemblance comme chemin le plus direct vers la vérité cinématographique.

1) Scénariste attiré de Capra à la Columbia jusqu'à *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938), auprès duquel le cinéaste développa la fameuse « formule » qui le rendit célèbre et qu'il décrit lui-même ainsi : « un *homme du peuple* pétri de bon sens et d'honnêteté, brutalement confronté aux forces du mal, [...] l'emporte grâce à sa bonté innée. » (*Hollywood Story*, Ramsay, 1976).

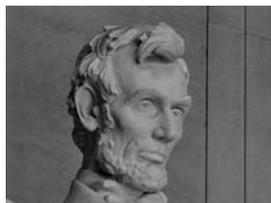
2) John Cassavetes (1929-1989), comédien et cinéaste, fut la figure de proue, au tournant des années 60, d'une modernité du cinéma américain, en renouvelant ses formes avec des films à petit budget, tournés dans les rues de New York, ouverts à l'improvisation et peuplés d'acteurs inconnus.

Écrire sur Capra

Comment mettre en place un atelier d'écriture critique à partir de la projection de *M. Smith au Sénat* ? La lecture préalable de Georges Sadoul et Joël Magny peut s'avérer éclairante sur certains points : c'est ainsi que les deux textes proposent un regard personnel et nuancé sur le film en ayant recours à des références, littéraires ou cinématographiques, qui peuvent être éloignées de la filmographie de Capra. Sont ainsi convoqués les contes de Voltaire ou le cinéma de Coppola et Cassavetes. Ces allusions, loin d'être paralysantes, peuvent être une invitation à inscrire la réflexion dans une perspective comparatiste. On pourra ainsi suggérer d'autres œuvres miroirs, comme *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry (2008), fable qui met en relief la notion de communauté, ou *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller (2011), réflexion très contemporaine et désabusée sur les coulisses de la politique. À cet égard, la mise en regard des textes de Sadoul et Magny propose une ligne de partage à laquelle les élèves peuvent confronter leur propre regard. Le film cède-t-il au « goût de la prédication » en proposant des « repères naïfs » ou est-il un « acte de foi » salutaire dans « le triomphe obligatoire des droits de l'homme, faute de quoi tout sombrerait dans l'absurde et le chaos », même si le monde décrit ici « n'existera sans doute jamais ailleurs que dans les films de Capra » ? C'est dans cette perspective qu'une critique devra *in fine* se poser la question de l'actualité du film. L'idéalisme de Jefferson Smith a-t-il du sens ici et maintenant ?

TÉMOIGNAGE

La gageure des gros plans



« Supposons que Jimmy Stewart, Jean Arthur, Claude Rains (le vieux sénateur) et Edward Arnold (le politicard) jouent une scène assez dramatique. La première chose que nous faisons, c'est de tourner un « plan d'ensemble » de toute la scène ; les quatre acteurs y figurent. Dans un sens, ce plan d'ensemble est une mini-pièce. Puis, nous tournons généralement des gros plans de chaque acteur jouant la scène afin de souligner, de rehausser tel ou tel passage dramatique de la petite pièce.

Maintenant, lisez attentivement et vous comprendrez pourquoi la méthode communément utilisée par les metteurs en scène pour tourner les gros plans est inadéquate et dépassée. Plaçons, par exemple, Jean Arthur à deux mètres de la caméra. Elle sera entourée de projecteurs divers ; sa liberté de mouvement sera considérablement restreinte, car, à faible distance, la mise au point est critique du manque de profondeur de champ. Des « oreilles » noires avec des marques à la craie fixées sur un côté (ou les deux) de la caméra serviront de point de repère à son regard en lui indiquant où se trouvent, par rapport à elle, les autres acteurs dans le plan d'ensemble.

Une fois les détails techniques réglés, on envoie chercher Jimmy Stewart, Claude Rains et Edward Arnold pour qu'ils se tiennent (debout, ou bien affalés dans un fauteuil) derrière les projecteurs et donnent la réplique à Jean Arthur. Mais les acteurs importants sont trop occupés, trop fatigués ou trop dégoûtés par l'ennui de la chose pour se prêter à cet exercice fastidieux et monotone. Alors des « petits rôles » ou des doublures font le travail pour eux. Il arrive même que la scripte lise d'une voix monotone toutes les répliques. Et quel effet la caméra toute proche, les marques à la craie et la voix inconnue lisant les répliques d'une voix monocorde produisent-elles sur la pauvre Jean Arthur ? Aucun, sinon celle de l'empêcher pratiquement de retrouver le ton, le rythme, la tension dramatique et la voix qu'elle avait eus dans le plan d'ensemble – qui, lui, avait été

tourné des heures, voire des jours auparavant. Le résultat habituel : lorsque le gros plan est inséré au montage dans le plan d'ensemble, il ressemble à une pièce rapportée qui s'adapte mal au reste du puzzle. La conséquence dans les salles : les spectateurs sont frappés par le caractère inégal de son jeu. [...]

En quoi consistait [mon] extraordinaire invention ? J'utilisai la bande son originale du plan d'ensemble pour donner la réplique à Jean Arthur lors du tournage du gros plan. Le son du plan d'ensemble n'était pas seulement repiqué sur la pellicule, mais également sur un disque. Lorsque je me déclarais satisfait du plan d'ensemble, on renvoyait illico le disque au plateau et on le faisait passer en play-back sur une machine prévue à cet effet. J'avais sous la main, fixés à mon fauteuil, un bouton pour régler le volume et un interrupteur à l'aide duquel je pouvais brancher ou débrancher à volonté le haut-parleur du play-back.

Retournons maintenant au gros plan de Jean Arthur. Fini les acteurs, doublures ou script-girls lisant les répliques d'une voix monotone. Il n'y avait plus que Jean Arthur et le play-back. Répétition. Je laissais marcher le play-back sans interruption. Jean Arthur articulait avec la bouche tout ce qu'elle disait dans le play-back du plan d'ensemble, ce qui avait pour effet de la remettre dans l'ambiance du plan d'ensemble. Moteur ! On tourne ! Juste avant que Jean ne dise une réplique en gros plan, je coupais le son du play-back. Entre deux de ses répliques, je le remettais, de façon à ce qu'elle puisse réagir en silence à ce que Jimmy Stewart, Claude Rains ou Edward Arnold disait dans le plan d'ensemble. Résultat : le gros plan de Jean Arthur s'adaptait parfaitement au reste du puzzle. La prochaine fois que vous irez voir *M. Smith au Sénat*, tâchez de remarquer l'harmonie avec laquelle les gros plans se fondent dans les plans plus éloignés, presque comme s'ils avaient été tournés simultanément. Dans un certain sens, ils l'étaient. »

Frank Capra, *Hollywood Story*, Ramsay, 1976.

Si on souligne généralement l'impression de fluidité et de vitesse qui se dégage de la vision de *M. Smith au Sénat*, Capra, dans son autobiographie, souligne la discontinuité du dispositif cinématographique et du tournage en lui-même. Chaque nouveau plan appelle une interruption dans le processus d'enregistrement et une nouvelle configuration du plateau. Une grande partie du travail du cinéaste hollywoodien, à cette époque, consiste à soigner l'effet de continuité entre les plans, à travailler dès le tournage l'assemblage entre vues d'ensemble et plus rapprochées et, en fin de compte, à penser une énergie générale qui transcende les interruptions contingentes de la pratique. Ce souci de transparence est ce qu'on appelle l'écriture classique. Le texte nous permet par ailleurs de réfléchir à l'usage des gros plans. Ils interviennent quand le besoin se fait sentir de passer d'une notion théâtrale de la scène à l'intériorité d'un personnage, du général au particulier, donc. Les exemples sont nombreux dans le film, comme les gros plans embués sur le visage de Clarissa dans la scène où, aidant Smith à rédiger son projet de loi, elle tombe amoureuse de lui, ou ceux sur le profil fuyant de Joseph Paine après son faux témoignage, ou encore ceux qui soulignent le sourire complice du vice-président de l'assemblée. À chaque fois, le gros plan interrompt le rythme trépidant du récit pour souligner un mouvement, une inflexion, une gêne qui se produisent dans l'intimité d'un personnage. À ces moments se produit une communication miraculeuse – d'un ordre quasi religieux, proche de la conversion – entre la pureté de Smith et la résignation d'un autre personnage, alors révélé à lui-même ou rafraîchi par ce contact.

À CONSULTER



Filmographie

Capra muet :

Bessie à Broadway, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2007.

Comédies classiques :

New York-Miami, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2001.

Lady For a Day, DVD, Wild Side, 2006

Vous ne l'emporterez pas avec vous, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2009.

La trilogie « populiste » :

M. Smith au Sénat, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2001.

L'Extravagant M. Deeds, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2006.

L'Homme de la rue, DVD, Wild Side, 2012.

Capra propagandiste :

Coffret « L'Amérique en guerre » (contient la série *Pourquoi nous combattons*), DVD, Éditions Montparnasse, 2011.

Capra après la guerre :

La vie est belle, DVD, Éditions Montparnasse, 1997.

Un trou dans la tête, DVD, M.G.M., 2004.

Milliardaire d'un jour, DVD, M.G.M., 2004.

Bibliographie

Biographies et entretiens

S'il est un ouvrage essentiel à recommander à quiconque s'intéresse de près ou de loin au cinéma de Frank Capra, c'est bien sa formidable autobiographie dont il existe une traduction française qui ne compile que des morceaux choisis : Frank Capra, *Hollywood Story*, Ramsay, 1976.

Les anglophones préféreront retrouver la langue vigoureuse et haute en couleur du cinéaste dans son texte original et complet :

Frank Capra, *The Name Above the Title, an Autobiography*, The Macmillan Company, 1971.

En anglais également, une biographie passionnante et plus « objective », ainsi qu'une série d'entretiens tardifs :

Joseph McBride, *The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, 1992.

Leland Poague, *Frank Capra Interviews*, University Press of Mississippi/Jackson, 2004.

Essais

Christian Viviani, *Frank Capra*, Éditions des Quatre-Vents-Lherminier, Collection Spectacle/Poche, 1988.

Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, Quinze ans de films américains (1930-1945)*, pp. 246-247, Flammarion, 1949.

Périodique

Positif n°133, « Frank Capra », octobre 1971. Numéro entier dédié au cinéma de Frank Capra.

Articles

Joël Magny, « Les tragédies optimistes de Frank Capra », *Cahiers du cinéma* n°448, octobre 1991.

Pascal Bonitzer, « La machine à influencer », *Cahiers du cinéma* n°357, mars 1984.

Jeffrey Richards, « Frank Capra et le cinéma du populisme », *Positif* n°133, décembre 1971.

Rémy Pithon, « Un cinéma rooseveltien, Hollywood au service du pouvoir (1930-1945) », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n°20, été 1976.

Serge Daney, « Frank Capra », *La Maison cinéma et le monde*, P.O.L., 1988-2012.

François Truffaut, « Frank Capra, le guérisseur », *Les Films de ma vie*, 1975.

Sitographie

Sébastien Chapuys, « Il n'y a qu'un seul Capitole (et la statue de Lincoln est son prophète) », <http://www.critikat.com/Monsieur-Smith-au-Senat.html>

Mathieu Macheret, « Sexe intentions », <http://www.critikat.com/New-York-Miami.html>

Alissa Wenz, « Plus on est de fous... », <http://www.critikat.com/Vous-ne-l-emporterez-pas-avec-vous.html>

Erick Maurel, « It Happened One Night », <http://www.dvdclassik.com/critique/new-york-miami-capra>

Breezy, « La vie est belle », <http://www.dvdclassik.com/critique/la-vie-est-belle-capra>

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Prendre la parole

Sans doute *M. Smith au Sénat* rebutera certains par son optimisme affirmé, qu'on peut trouver daté, voire invraisemblable. Nous ne devons pourtant pas oublier la noirceur terrible de la réalité sociale sur laquelle s'appuie cette percée au cœur de l'organe législatif américain. Frank Capra, cinéaste alors au sommet de sa carrière, expose sans fard la corruption qui ronge une démocratie américaine dont, sans aucune ironie, il épouse les principes de tous ses sentiments. Dès 1939, la toute-puissance de la spéculation financière et sa mainmise sur les mondes politique et médiatique étaient brocardées avec un humour irrésistible dans ce film d'un classicisme limpide qui résonne encore avec notre actualité récente. Les États-Unis sortaient alors de dix ans de crise et le cinéma, sous l'impulsion de la politique rooseveltienne, tentait de redonner espoir à des millions de spectateurs. Jefferson Smith, avec un culot kamikaze mais ô combien légitime, rappelait à quel point il est important de se faire entendre, de prendre la parole pour lui faire dégorger autre chose que ce mensonge courant dont abusent les élites de la nation.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Mathieu Macheret, diplômé de l'ENS Louis-Lumière, est rédacteur en chef adjoint du site *Critikat*. Il écrit sur le cinéma depuis 2008 et collabore aux *Cahiers du cinéma* et à *Trafic*. Il monte également des programmes pour la chaîne TCM et anime des ciné-clubs partout en France.

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC