

***The Grapes of Wrath* de la page à l'écran : enjeux de la représentation**

Claire Maniez (Université Stendhal – Grenoble 3)

These strong groups, then, do not necessarily *represent* the general feeling toward labor; but being able to procure space in newspapers and on the radio, they are able not only to *represent themselves* as the whole body of California farmers, but are actually able to impose their policies on a great number of small farms. (*Their Blood Is Strong*, 1002, c'est moi qui souligne)

Dans cet extrait du troisième article consacré à la situation des migrants en Californie, publié en octobre 1936 dans le *San Francisco News*, Steinbeck met en corrélation les deux sens principaux du mot « représentation », son sens légal et/ou politique (dans lequel un individu s'exprime au nom d'un ou plusieurs autres individus), et le sens qu'on pourrait qualifier d'esthétique, où le sujet donne une certaine image de la réalité. La corrélation est ici négative, ou paradoxale : bien que ne représentant pas (au sens politique du terme) la totalité des exploitants californiens, les grands groupes dont il est question (ici il s'agit notamment des *Associated Farmers*) sont capables de donner d'eux cette image fallacieuse, grâce à leur contrôle des médias. C'est contre cette distorsion que s'insurge Steinbeck dans ses articles, essayant de donner une image plus juste de la réalité dont il a été témoin. Michael Denning, dans son ouvrage *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, établit le même parallèle entre les deux formes de représentation, montrant que les revendications des fermiers pendant la Grande Dépression avaient pour corollaire un désir de représentation esthétique dont *The Grapes of Wrath* n'est qu'une des manifestations, bien que la plus connue :

Thus, the simultaneous appearance of *The Grapes of Wrath* and *Factories in the Field*, a powerful history of California farm labor written by Carey McWilliams, in the spring of 1939 was the culmination of a long campaign by the farmworkers for *representation*—in unions and state government as well as in the stories and pictures of the cultural apparatus. (261, c'est moi qui souligne)

C'est sur le lien qui existe entre ces deux sens de représentation, et notamment sur les enjeux sociaux et politiques de la représentation de la réalité, qu'elle se fasse par le biais du langage ou du cinéma, que je souhaite m'interroger. Le contenu diégétique des *Raisins de la colère* — si on le réduit à son aspect essentiel, c'est-à-dire le sort des métayers du Midwest contraints par un ensemble de circonstances économiques et environnementales à aller chercher en Californie un moyen de subsistance — a en effet fait l'objet de plusieurs types de représentation, de la part de Steinbeck ou d'autres : il a tout d'abord existé sous la forme d'une série d'articles, les sept articles publiés en octobre 1936 dans le *San Francisco News* sous le titre « The Harvest Gypsies », complétés en avril 1938 par l'article publié dans le *Monterey Trader*, sous le nom « Starvation under the Orange Trees » ; ces articles furent rassemblés sous le titre *Their Blood Is Strong* en 1938, accompagnés pour l'occasion des photographies que Dorothea Lange avait publiées en juillet 1935

dans le *Geographic Survey*, pour illustrer le rapport de l'économiste Paul Taylor sur la situation des migrants. Cette première mouture du contenu diégétique appartient au corpus journalistique de Steinbeck, et se caractérise par un style visant à donner une représentation aussi exacte et impartiale que possible des conditions de vie des ouvriers agricoles, même si le propos de l'auteur est de dénoncer un certain état de fait. Le même matériau diégétique, après de longs mois d'efforts intenses de la part de l'auteur des articles, a ensuite donné naissance à une œuvre de fiction romanesque en 1939, œuvre qui a elle-même presque immédiatement (1940) fait l'objet d'une adaptation cinématographique par l'un des plus grands réalisateurs d'Hollywood, John Ford.

Cet article s'intéressera aux effets produits par ces changements dans le mode de représentation, journalistique, romanesque ou cinématographique, ainsi qu'à la thématization de la représentation dans le roman, notamment à travers les différences établies entre les deux modes de communication qui la sous-tendent, l'oral et l'écrit : qui représente quoi, comment, et pour qui, sont des questions qui reviennent de façon insistante, quoique souvent implicite, dans le corpus qui nous occupe ici. Ce sont donc les relations entre le sujet de la représentation, son objet et son destinataire que nous essaierons de mettre en évidence.

Lorsque Steinbeck publie sa première série d'articles en 1936, il agit en tant que Californien s'adressant à d'autres Californiens, par le biais d'un des journaux quotidiens de l'État. Son souci est à la fois d'informer et de faire réagir ses concitoyens, notamment devant la menace, pour lui imminente, d'une « fascisation » de la Californie livrée aux grands groupes d'intérêts privés. Le mot « fasciste » revient à plusieurs reprises sous sa plume¹, et le plus grand danger est alors vu comme politique : il s'agit ni plus ni moins que de la destruction de la démocratie telle que la connaissent les États-Unis, puisque les migrants qui sont nécessaires à la bonne santé économique de l'État ne sont pas représentés dans les instances qui décident de leur sort, notamment de leur salaire et de leurs conditions de vie, et la loi de la nation est foulée aux pieds par des groupes de vigiles qui font régner la loi du plus fort, ou du moins du plus riche.

La rhétorique de Steinbeck dans ces articles vise tout d'abord à souligner la communauté de destin entre ses lecteurs potentiels et les migrants dont il décrit les conditions de travail et d'existence. On lui a beaucoup reproché d'avoir insisté, de manière raciste selon ses détracteurs, sur la différence de nature entre ces nouveaux migrants et ceux qui les avaient précédés, Chinois, Japonais, Mexicains et Philippins. Le titre choisi pour la republication en volume, *Their Blood Is Strong*, phrase tirée du premier article, semble en faire une « race » différente de leurs prédécesseurs, et c'est bien en effet ce mot que Steinbeck utilise pour faire référence à la nouvelle espèce qu'il s'est donnée comme objet de discours : « this new race is here to stay and [...] heed must be taken of it. » (994). La différence s'exprime également en termes de couleur de peau : « The old methods of

¹ “‘The better way,’ as accepted by the large growers of the Imperial Valley, includes a system of terrorism that would be unusual in the Fascist nations of the world. The stupid policy of the large grower and the absentee speculative farmer in California has accomplished nothing but unrest, tension and hatred. A continuation of this approach constitutes a criminal endangering of the peace of the state.” (1005)

“[The criminal syndicalism] laws have been used only against workers. Let them be equally used on the more deadly fascistic groups which preach and act the overthrow of our form of government by force of arms.” (1021-1022)

intimidation and starvation perfected against the foreign peons are being used against the new white migrant workers. But they will not be successful. » (1018).

Cependant, le reproche de racisme ou d'eugénisme qu'on a pu faire à Steinbeck ne me semble pas tout à fait justifié, car ce que ce dernier met en évidence, c'est surtout le fait que ces nouveaux migrants sont d'une autre origine sociologique, plutôt que d'une autre espèce : ils n'appartiennent pas comme les précédentes vagues de migrants à la classe des péons, c'est-à-dire à une sorte de sous-prolétariat agricole, mais sont de vrais Américains forgés dans le creuset de la nation américaine. C'est pour cette raison que Steinbeck prédit leur révolte, car un Américain ne saurait accepter le déni démocratique que constitue l'organisation de ces « usines en plein champ » (pour reprendre le titre d'un autre ouvrage documentaire paru la même année que *The Grapes of Wrath, Factories in the Field* de Carey McWilliams). Pour une nation dont la révolution fondatrice s'est faite en partie sur le slogan « No taxation without representation », l'argument est fort, et Steinbeck y revient à plusieurs reprises, d'une part pour déplorer la perte des droits civiques, et donc de dignité, qu'entraîne le statut de migrant : ne résidant pas de façon permanente dans l'État, ils ne peuvent y voter et être représentés dans ses instances de pouvoir ; d'autre part pour insister sur la dignité retrouvée dès que l'occasion leur est donnée de s'organiser démocratiquement, c'est-à-dire dans les camps fédéraux décrits dans l'article 4, dans lesquels il voit un modèle pour la nation : « As experiments in natural and democratic self-government, these camps are unique in the United States » (1007). Dans l'article 7, qui esquisse quelques réponses au problème politique posé par l'exigence d'une main d'œuvre saisonnière en Californie, Steinbeck propose entre autres de constituer des comités de gestion du travail saisonnier (« migratory labor boards ») où les travailleurs seraient représentés : « Agricultural workers should be encouraged and helped to organize, both for their own protection, for the intelligent distribution of labor and for their self-government through the consideration of their own problems. » (1021).

Dans *Their Blood Is Strong*, Steinbeck s'efforce donc de représenter aux lecteurs californiens le danger de laisser la situation actuelle perdurer, car elle menace selon lui le fondement démocratique de la nation, mais il dresse également des migrants un portrait compassionnel et positif, en rupture avec la représentation ancrée dans les mentalités californiennes, pour qui migrant équivaut à étranger, fauteur de trouble et vecteur de maladies. C'est essentiellement cette représentation positive qu'il reprend dans son œuvre de fiction deux ans plus tard, à travers le destin d'une famille particulière, les Joad.

Dans son roman, Steinbeck s'adresse cette fois-ci à la nation entière et potentiellement au monde entier, et vise plus le cœur du lecteur que sa rationalité. Le sort des migrants s'incarne dans un cas particulier édifiant, selon un principe que Steinbeck articulera quelques années plus tard dans sa préface au script du documentaire *The Forgotten Village* (1941), consacré à un village chinois, où il écrit :

It means very little to know that a million Chinese are starving unless you know one Chinese who is starving. In *The Forgotten Village* we reversed the usual process. Our story centered on one family in one small village. We wished our audience to know this family very well, and incidentally to like it, as we did. (cité par Lisca, 578).

Au fil des pages, le lecteur retrouve donc tous les arguments développés dans les articles de 1936, mais sous une forme dramatisée : pour ne prendre que quelques

exemples, l'assertion « They are resourceful and intelligent Americans » (993) est admirablement illustrée, entre autres, par la longue narration, dans le chapitre 16, de la réparation de la voiture des Wilson par Tom, ainsi que par l'ingéniosité dont fait preuve Ma pour nourrir sa famille. Les trois articles décrivant les différents lieux où les migrants peuvent résider pour un temps (n° 2, 3 et 4, consacrés respectivement aux Hooverilles, aux camps mis en place par les grandes exploitations et aux camps fédéraux), font l'objet d'expansions narratives et leurs différents aspects deviennent prétextes à incidents et péripéties : par exemple, l'existence de magasins d'alimentation générale dans les grandes propriétés, mentionnée en une phrase dans le chapitre 3 de *Their Blood Is Strong* — « But on many of the great ranches [the new arrival] will find a store run by the management at which he can get credit. » (1003) —, donne naissance à la scène du chapitre 26 où Ma va acheter les ingrédients du dîner avec l'argent durement gagné par toute la famille au cours de l'après-midi, et où elle constate les prix prohibitifs pratiqués par le propriétaire afin de maintenir en quasi-esclavage les travailleurs qui sont obligés de survivre à crédit (373-376). Le réalisme des situations et des dialogues brosse pour le lecteur un tableau vivant où les situations s'incarnent en personnages mémorables et hauts en couleur. La prose journalistique et sa sécheresse factuelle cèdent la place à une véritable représentation (au sens théâtral du terme), où le récit progresse de scène en scène, grâce à l'abondance des dialogues maintes fois remarquée par la critique. Si la représentation esthétique du sort des migrants gagne dans le roman en couleur et en spécificité, il semble cependant que la dimension politique de la représentation y soit quelque peu perdue de vue, constat qui s'explique principalement par le mode de narration choisi : souvent réduit à la focalisation externe qui laisse les personnages s'exprimer avec un minimum de médiation, il ne permet guère d'articuler une revendication politique absente de la conscience des personnages, du moins pendant une bonne partie du roman. Paradoxalement, les Joad, bien que dépeints comme représentatifs de la nouvelle classe des migrants blancs, ne représentent en fait qu'eux-mêmes, de par leur individualisme forcené. Il faut attendre la fin du roman pour que Tom accepte la « vocation » de porte-parole des exploités dont Casy lui a montré la voie, alors qu'il l'a farouchement refusée tout au long des chapitres précédents. La question de la représentation politique est certes abordée dans les deux chapitres situés au camp gouvernemental de Weedpatch, avec son organisation en comités et ses décisions collégiales, mais les personnages insistent plus sur leur dignité retrouvée que sur la dimension proprement politique du processus et ses implications. Cette question est également présente en filigrane chaque fois qu'est mentionnée la possibilité pour les ouvriers agricoles de se syndiquer, mais elle tient proportionnellement très peu de place dans le roman. Les chapitres intercalaires, il est vrai, font entendre un autre discours, mais abordent en fait rarement cet aspect politique de la représentation qui formait la toile de fond des articles du *San Francisco News*. Entre discours scientifique et parole prophétique, ces chapitres visent plus à donner une valeur universelle à l'expérience des Joad qu'à l'inscrire dans un contexte politique et social particulier.

La question de la représentation, telle qu'elle est thématifiée dans le roman, est donc surtout une question de représentation verbale et/ou mentale, et la réflexion des personnages se cristallise autour de cet élément minimal de la représentation verbale qu'est le nom. Le voyage le long de la route 66, ainsi que le séjour en Californie, sont l'occasion pour les Joad de se voir confrontés à la représentation que se font d'eux les différents interlocuteurs qu'ils rencontrent, représentation qui ne correspond pas à celle qu'ils ont d'eux-mêmes : d'où les dénégations par lesquelles

ils répondent aux appellations telles que « bum », « Okie » ou « red ». À la fin du chapitre 16, alors même que Tom vient de prouver ses talents de mécanicien, le propriétaire du campement où il rejoint sa famille le traite de « goddam bum » et s'entend répliquer : « when did we get to be bums? » (187). Au chapitre 18, un migrant sur la route du retour vers l'est explique à Tom comment le mot « Okie » a pris un sens nouveau dans la bouche des Californiens — « Well, Okie used to mean you was from Oklahoma. Now it means you're a dirty son-of-a-bitch. Okie means you're scum. Don't mean nothing itself, it's the way they say it. » (205) —, quelques pages avant que Ma ne se fasse elle-même traiter de « Okie » par un policier vindicatif (214). Plus loin, l'appellation stigmatisante est invoquée par Winfield comme raison pour ne pas aller à l'école, afin d'éviter le regard dévalorisant des autres enfants : « "Snots! Calls us Okies." » (373).²

De même façon, une discussion sémantique sur le mot « red » intervient dans le chapitre 22, où le terme, défini négativement par les propriétaires terriens pour désigner toute personne menaçant leur monopole du pouvoir, trouve une définition plus positive dans l'anecdote rapportée par Timothy Wallace en réponse à la question de Tom « "What the hell is these reds anyways?" » :

"They's a lot a fellas wanta know what reds is." He laughed. "One of our boys foun' out." [...] "Fella named Hines—got 'bout thirty thousan' acres, peaches and grapes—got a cannery an' a winery. Well, he's all the time talkin' about 'them goddamn reds.' 'Goddam reds is drivin' the country to ruin,' he says, an' 'We got to drive these here red bastards out.' Well, they were a young fella jus' come out west here, an' he's listenin' one day. He kinda scratched his head an' he says, 'Mr. Hines, I ain't been here long. What is these goddamn reds.' Well, sir, Hines says, 'A red is any son-of-a-bitch that wants thirty cents an hour when we're paying twenty-five!' Well, this young fella he thinks about her, an' he scratches his head, an' he says, "Well, Jesus, Mr. Hines. I ain't a son-of-a-bitch, but if that's what a red is—why, I want thirty cents an hour. Ever'body does. Hell, Mr. Hines, we're all reds." (297-98)

L'anecdote, rapportée sur le mode du « tall tale » immortalisé par Twain, où l'innocence feinte du jeune migrant fraîchement arrivé sert à ridiculiser le propriétaire terrien, est intéressante à plus d'un titre. En premier lieu, elle illustre de manière humoristique une des dérives stigmatisées par Steinbeck dans *Their Blood Is Strong*, la façon dont l'attitude des patrons eux-mêmes ne peut que pousser les ouvriers agricoles à la révolte : « It would almost seem that having built the repressive attitude towards the labor they need to survive, the directors were terrified of the things they have created. [...] It would seem that a surer method of forcing them to revolt could not be devised. » (1004) ; en « forçant » le jeune homme, par sa définition du mot « red », à s'associer à la classe désignée par ce nom, le propriétaire crée le danger qu'il redoute. Par ailleurs, ce récit manifeste une nouvelle fois la volatilité du sens des mots, déjà illustrée par les explications apportées par le migrant sur le mot

² Le fait avait déjà été mentionné dans un passage précédent, où, au camp de Weedpatch, des pères désœuvrés discutent de leur situation :

"Our kids ain't happy in them schools," Black Hat said.

"Why not? They're pretty nice, them schools."

"Well, a raggedy kid with no shoes, an' them other kids with socks on, an' nice pants, an' them a-yellin' 'Okie.' My boy went to school. Had a fight evr' day." (338)

À la violence verbale de l'appellation méprisante répond la violence physique, seul moyen d'expression de l'enfant dépourvu des outils linguistiques adéquats pour imposer une autre représentation de lui-même et des siens.

« Okie » au chapitre 18. Enfin, il démontre la capacité des gens du peuple à se représenter eux-mêmes, par le biais de cette forme d'art populaire qu'est le conte oral : dans la bouche de Timothy Wallace, le récit devient emblématique, le jeune homme qui en est le personnage principal se fait le porte-parole des ouvriers exploités, récusant la définition de son patron, refusant d'associer « son-of-a-bitch » et « red », mais s'appropriant le sens contestataire du mot. Tom ne s'y trompe pas, qui répond « Me too, I guess. » à la chute de l'histoire.

Malgré cette capacité ponctuelle à résister aux représentations dévalorisantes, les migrants peinent cependant à restaurer leur image, d'où le sentiment de perte de dignité qui est évoqué plus d'une fois au cours du roman. Ce qui apparaît de manière évidente, c'est que les migrants n'ont pas les moyens linguistiques de se « représenter », et sont donc les victimes de représentations hostiles et erronées que véhiculent aussi bien les grands propriétaires que certaines couches plus favorisées de la population (voir la citation du début), en général par le biais de canaux écrits. D'où la méfiance que la plupart ressentent vis-à-vis de l'écriture, vue comme trompeuse. Les journaux, aux ordres des grands propriétaires, répandent des fausses nouvelles, donnent une représentation erronée des événements, expliquant par exemple que la destruction du camp près de Bakersfield est due à la présence d'agitateurs, alors que la scène du chapitre 20 a présenté une tout autre situation au lecteur, comme Tom le rapporte à ses deux compagnons au chapitre 22 (297). À la fin du chapitre 16, l'homme en haillons raconte comment le médecin, dans son rapport, déguise la vérité sur ses enfants morts de faim : « 'Them children died a heart failure,' he said. Put it on his paper. » (191). L'affichette mensongère qui attire les migrants dans le piège californien est un autre exemple de ces écrits maléfiques. Certes, les manuels techniques que rêvent d'acquérir Connie et Al portent la promesse d'un avenir meilleur, mais le livre brille surtout par son absence chez les Joad, y compris le Livre, puisque lors de l'enterrement de Grampa au bord de la route 66, ils en sont réduits à emprunter la bible de leurs voisins les Wilson, bible dont Tom arrache une feuille pour y consigner péniblement les circonstances de la mort de son grand-père, accompagnées à la demande de Ma par une citation des Psaumes (143-44). L'écriture est ici, comme à d'autres moments, associée à la mort et au cadavre avec qui elle va rester. Elle est toujours, pour Pa, associée à la perte, comme le rappelle Tom : « Ever' time Pa seen writin', somebody took somepin away from 'im. » (57)

Privés de la capacité de faire connaître au monde, par la diffusion d'écrits, leur propre représentation d'eux-mêmes, les migrants sont cependant capables de mettre en forme leur expérience par le biais de récits oraux — comme nous l'avons vu plus haut —, qui émaillent la narration du périple des Joad ainsi que les chapitres intercalaires : Tom raconte ainsi à Casy une anecdote à propos de son oncle John, et la famille est la gardienne de son histoire orale, transmise par le grand-père, qui raconte ses hauts faits de lutte contre les Indiens pour leur prendre la terre qu'ils considèrent maintenant comme leur propriété. C'est donc par la transmission orale que se construisent les représentations de soi, comme le montre le narrateur dans le chapitre 23, chapitre intercalaire consacré aux divertissements des migrants : parmi ceux-ci figure en première place l'art du conteur, qui par le récit de ses aventures nourrit la mémoire et l'estime de soi de ses auditeurs : « The story tellers, gathering attention into their tales, spoke in great rhythms, spoke in great words because the tales were great, and the listeners became great through them. » (325) Ce n'est pas tant l'exactitude ou le réalisme de l'histoire racontée qui importe ici, mais le fait que le migrant qui s'improvise conteur raconte sa propre expérience à un public de migrants

qui peuvent s'identifier à lui, opérer grâce à son récit un retour sur eux-mêmes : « And the people nodded, and perhaps the fire spurted a little light and showed their eyes looking in on themselves. » (326) À la dépréciation de l'écrit répond une valorisation de l'oral dont Pa est également le chantre : « He always says what he couldn't tell a fella with his mouth wasn't worth leanin' on no pencil about. » (28) C'est pourquoi une large part du roman est dévolue aux dialogues, laissant aux personnages le soin de se présenter et de se représenter eux-mêmes au lecteur, le narrateur se laissant souvent réduire au rôle de simple scribe, s'effaçant derrière ses personnages au point même (dans les chapitres intercalaires) de ne plus manifester sa présence par de simples guillemets. Il n'en reste pas moins vrai que le roman reste un genre écrit, et qu'il relève donc de ce mode de communication dont les Joad se méfient, souvent à juste titre ; l'auteur-narrateur a donc dans son roman une position bien peu assurée, et bien peu autoritaire.

Steinbeck, cependant, s'il laisse s'exprimer la voix des migrants à l'intérieur du roman qu'il leur consacre, ne s'adresse pas vraiment à eux, pour la bonne raison que la lecture ne figure pas parmi leurs modes de divertissement. Son public est celui des classes moyennes et supérieures, souvent celles qui ont une représentation négative des migrants, et c'est évidemment l'un des grands mérites de son roman de contrer cette représentation figée et réductrice par un foisonnement de voix et de points de vue. Comme l'a bien montré Stephen Railton, Steinbeck vise à convertir son public, à opérer dans sa conscience un changement de représentation, ce qui constitue selon William Gass l'activité révolutionnaire de l'écrivain, la seule dont il puisse se réclamer s'il veut garder son intégrité artistique :

Naturally the artist is the enemy of the state. He cannot play politics, succumb to slogans and other simplifications, worship heroes, ally himself with any party, suck on some politician's program like a sweet. He is also an enemy of every ordinary revolution. As a man he may long for action; he may feel injustice like a burn; and certainly he may speak out. But the torn-up street is too simple for him when he sculpts or paints. He undermines everything. Even when, convinced with the rightness of a cause, he dedicates his skills to a movement, he cannot simplify, he cannot overlook, he cannot forget, omit, or falsify. In the end the movement must reject or even destroy him. The evidence of history is nearly unanimous on this point.

The artist's revolutionary activity is of a different kind. He is concerned with consciousness, and he makes his changes there. (287-288)

Contrairement à ce qu'il fait dans son septième article pour le *San Francisco News*, Steinbeck ne propose donc pas à la fin de *The Grapes of Wrath* de remède au problème des migrants. La représentation sensible (et parfois sentimentale) de leur sort doit faire son œuvre, opérer une révolution des mentalités dont Steinbeck pense, comme Gass, qu'elle est la seule qui compte. C'est pourquoi le romancier, qui a donné de ces individus une représentation esthétique complexe, entre compassion et distance, dans l'empathie mais sans concession, ne peut pas être leur représentant au sens politique du terme, même si son activité a une dimension politique.

L'adaptation cinématographique du roman de Steinbeck, du fait même de son mode de représentation, est loin d'en posséder la richesse dialectique. George Bluestone, dans le chapitre qu'il consacre au roman et à son adaptation dans son ouvrage *Novels into Film*, montre bien que la densité symbolique et métaphorique du

roman, ainsi qu'un certain nombre de ses motifs, disparaissent complètement du film de John Ford : parmi les pertes les plus manifestes, il signale la disparition des métaphores animales, dont l'importance dans la représentation des individus a été soulignée par de nombreux critiques ; la satire religieuse disparaît également, et la critique sociopolitique est très atténuée. Le film resserre l'intrigue autour des thèmes de la famille, de la terre, et de la dignité humaine (152, 158). De manière plus significative, le film modifie la structure narrative du roman, inversant les épisodes du Hooper Ranch et du camp de Weedpatch (rebaptisé Wheat Patch !), et se termine donc sur un épisode plus heureux et optimiste, malgré la séparation entre Ma et Tom. Cette modification radicale de l'intrigue a évidemment des implications quant à la représentation du sort des migrants : le roman laisse le lecteur frustré, sans certitudes quant au sort des personnages, et sur une vision pour le moins ambiguë, celle de Rose de Saron nourrissant un homme affamé avec le lait qui était destiné à son enfant mort-né. La fin quasi-triomphale du film, citant des propos de Ma qui se trouvent en fait au chapitre 20 du roman et sont adressés à Tom (« We're the people, we go on », 208), produit sur le spectateur un tout autre effet : « The affirmative ending implies that action is not required since the victims of the situation will automatically emerge triumphant. 'Thus the book, which is an exhortation to action, becomes a film which offers reassurance that no action is required to insure the desired resolution of the issue.' » (Bluestone, 167)

Les modifications structurelles et thématiques opérées par John Ford et son scénariste Nunnally Johnson se trouvent renforcées par les choix esthétiques du réalisateur et de son chef opérateur Gregg Toland. Comme Vivian Sobchack le démontre de manière convaincante dans son article « *The Grapes of Wrath* (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style », les cadrages du film tendent à « abstraire » la famille Joad de son contexte socio-économique, à resserrer l'image sur eux comme l'intrigue est concentrée autour du thème de la famille. Les séquences tournées dans l'obscurité, qui représentent presque la moitié du film, crée des effets de clair-obscur expressionnistes qui déréalisent les personnages et esthétisent la rude réalité de la Dépression :

The chiaroscuro lighting of a major portion of the film does more than merely supply atmosphere and support the thematic darkness of the Joads' odyssey. It also functions as a technique which is abstracting, which again brings a sense of closure to the screen image by obscuring the connection between various objects in the frame and turning the viewer's attention inward toward the Joads. (Sobchack, 609)

La famille qui intéresse John Ford n'est donc pas la famille humaine à laquelle s'élargit le noyau familial à la fin du roman, mais une entité fermée sur elle-même, porteuse des valeurs conservatrices du réalisateur.

Malgré ces multiples « trahisons », et un contenu politique très édulcoré, le film de John Ford reste cependant, selon Joseph Losey (cité par Denning, 267), le seul film hollywoodien à avoir eu un réel impact politique de gauche, et il eut un grand succès parmi les activistes du Front Populaire, ce qui ne fut pas vraiment le cas pour le roman. Comment expliquer ce paradoxe ? Sans doute principalement par la différence entre les deux modes de représentation : l'écriture complexe de Steinbeck, qui flirte avec le modernisme, est destinée à un public lettré, capable d'opérer la synthèse entre les différentes voix et les différents modes narratifs, et c'est donc un texte dans lequel les migrants ne peuvent se « reconnaître », si tant est qu'ils aient eu le loisir de le lire ; l'œuvre de John Ford, en revanche, appartient à

un art éminemment populaire, qui fait partie des loisirs offerts aux migrants du roman, comme en atteste le chapitre 23. De plus, en faisant interpréter Tom Joad par l'acteur Henry Fonda, qui avait l'année précédente incarné le jeune Lincoln, Ford donne une image extrêmement valorisante de ce représentant de la classe méprisée des travailleurs saisonniers, favorisant ainsi l'identification d'un large public, populaire ou non. Même si on peut exprimer des réserves sur le réalisme du film dans sa représentation de la misère des ouvriers agricoles, domaine où Steinbeck va beaucoup plus loin dans son roman, et encore plus loin dans ses articles, il n'en reste pas moins que c'est probablement une œuvre à laquelle pourrait s'appliquer la réflexion de ce personnage du chapitre 23, évoquant devant l'un de ses compagnons un film qu'il a vu jadis : « I was to a show oncet that was me, an' more'n me; an' my life, an' more'n my life, so ever'thing was bigger. » (327) Le cinéma, art populaire, du moins par son public, renoue avec la tradition orale des conteurs, et serait donc plus apte à « représenter » les migrants (dans les deux sens du terme) que l'écriture moderniste de Steinbeck. C'est sans doute l'un des paradoxes de cette œuvre généreuse et exigeante, qui parvient certes à donner une image convaincante et subtile les multiples facettes de la réalité des migrants, mais échoue à parler en leur nom, si l'on en croit le jugement de Michael Denning :

[D]espite its popular success, *The Grapes of Wrath* is not a true exemplar of the cultural politics and aesthetic ideologies of the Popular Front. It was only one of the artistic and social formation by which the migrant workers in California's factories in the field were represented *and* came to represent themselves. To understand this "grapes of wrath" formation, we need to reconsider both the cultural politics of the brief moment in 1939 and 1940 when the "documentary" representations of the "Okie exodus" captured the nation's attention and the enduring and less visible attempt of farmworkers to represent themselves politically and aesthetically, a history that can be glimpsed in the picaresque migrant narratives of Woody Guthrie, Carlos Bulosan, and Ernesto Galarza. (259-60)

Pour Denning, la représentation esthétique comme politique doit venir des représentés eux-mêmes — opinion qu'on peut ne pas partager —, mais s'il dénie au roman comme au film le statut d'œuvres réellement représentatives, il leur accorde cependant d'avoir contribué, par leur succès, à créer les conditions qui ont permis à d'autres artistes, issus des rangs des travailleurs agricoles, de faire eux-mêmes œuvre de représentation.

Sources

- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.
- Denning, Michael. *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London, New York: Verso, 1997.
- Gass, William. "The Artist and Society", in *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Godine, Nonpareil Books, 1971.
- Lisca, Peter. "The Grapes of Wrath as Fiction", in *The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, ed. Peter Lisca and Kevin Hearle. New York: Penguin Viking Critical Library, 1997.
- Railton, Stephen. "Pilgrim's Politics: Steinbeck's Art of Conversion", in Bloom, Harold ed. *John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. New York: Chelsea House, 2007.
- Sobchack, Vivian C. "The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style", *American Quarterly* n°31, 1979.
- Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath* [1939] in *The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, ed. Peter Lisca and Kevin Hearle. New York: Penguin Viking Critical Library, 1997.
- . *Their Blood Is Strong*, in Robert DeMott, ed. *The Grapes of Wrath & Other Writings (1936-1941)*. New York: The Library of America, 1996.