HAL
open science

DOCUMENTAIRES OU DOCUMENTS ?

Jean-Pierre Esquenazi

To cite this version:

Jean-Pierre Esquenazi. DOCUMENTAIRES OU DOCUMENTS ? . Les institutions de l'image, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001, 978-2713213731. hal-01359524

HAL Id: hal-01359524

https://hal.science/hal-01359524v1

Submitted on 2 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCUMENTAIRES OU DOCUMENTS ?
L'engagement des cinéastes américains dans la deuxième guerre mondiale

Jean-Pierre Esquenazi

La question à laquelle ce texte s'efforce de répondre est la suivante : comment considérer les films tournés pendant la dernière guerre par Capra, Ford, Huston, Wyler, etc. pour le compte du *War Department* ? En face de quel type de *document* nous trouvons-nous, quand nous regardons *The Battle of Midway* de John Ford, ou *Memphis Belle* de William Wyler ? Devons-nous les considérer comme des traces pour l'histoire du cinéma, ou pour l'histoire tout court ? Quel genre de « vérité » peut-on attendre de ces films ? Questions naïves, dira-t-on : tout dépend du regard qu'on porte sur eux, et des séries historiques à l'intérieur desquelles on inscrit ces films. Par exemple, on dira que *The Battle of Midway* appartient à la série des films de John Ford, et que c'est son rapport à *l'auteur* Ford qui détermine sa « documentalité ». Mais on peut préférer inscrire ce film dans la série des films sur les grandes batailles de la guerre, telles qu'elles ont été vues par les cinéastes hollywoodiens : de ce point de vue, il faut plutôt référer le témoignage fordien sur Midway au *Battle of San Pietro*, de John Huston. La question est donc de donner un statut critique à ces films, afin de comprendre la pratique dont ils témoignent, ainsi que les déterminations de cette pratique. Et nous verrons alors que les différentes pratiques n'aboutissent pas à des résultats équivalents d'un point de vue historique : si tous peuvent prétendre être des documentaires, chacun n'est document qu'à sa façon, et selon sa grammaire propre. « Pour ce faire [comme l'écrit Michèle Lagny], il faut analyser le "tissu documentaire" en lui-même (et non par référence à des catégories préétablies), le décrire "intrinsèquement" à la manière d'un archéologue, pour marquer à la fois sa spécificité et les multiples réseaux dans lesquels il est intégré. » (Lagny, 1992 : 65) Cherchons d'abord un point sensible, qui nous donne un accès

privilégié sur ces films, afin de situer les caractéristiques de leur « texture documentaire ».

Une double origine

Dans son ouvrage intitulé *Documentary*, Erik Barnow écrit à propos des films produits par le War Départment : « For the first time in history, the army was undertaking the political education of millions of americans, who were, for the time being, a captive audience » (Barnow, 1993 : 162) ; et dans *Non Fiction Films A critical History*, Richard Barsam affirme : « Many of the nonfiction films made during World War II were characterised by the some traits that distinguished the feature films of the previous decade » (Barsam, 1992 : 216) Les films documentaires réalisés par des cinéastes hollywoodiens et engagés par le *War Department* entre 1941 et 1945, sont le résultat d'une alliance entre deux grandes institutions : l'armée américaine d'une part, Hollywood d'autre part. Ils portent la marque de cette alliance, ce qui explique que la remarque de Barnow comme celle de Barsam puissent être toutes deux vraies. Cette coalition étrange finit, malgré certaines dissonances, par donner satisfaction aux deux parties. Ainsi que l'écrit Richard Dyer McCann, « like most rapprochments, this one was attended by suspicion, hesitancy, and misteps, but in the end considerable confidence was established and some outstanding movies made ». (Dyer McCann, 1971 : 213)

Quand on regarde ces films, cette double origine ne doit pas être oubliée. Ce n'est pas pour témoigner de la guerre que le Pentagone engage Capra et les autres : il attend du talent des cinéastes hollywoodiens qu'il justifie la nécessité de la guerre, des sacrifices qu'elle impose, auprès de la population américaine et particulièrement de tous ces jeunes hommes dont il entend faire des soldats. Les cinéastes, confrontés à cette exigence et aussi à ce qu'ils découvrent du terrain, ne réagissent pas de la même façon. Le critère du nom de l'auteur n'est pourtant pas ici décisif. *Report from the Aleutians* et *The Battle of San Pietro*, tous deux signés par John Huston, n'appartiennent pas au même registre documentaire. Chaque projet de film se trouve en fait devant la même béance, celle de l'ennemi : on ne pouvait montrer la guerre que

d'un seul côté, c'est-à-dire que les cinéastes se trouvaient, par hypothèse, privés de l'une de leurs armes favorites, le champ contrechamp.

Quand David Bordwell veut au début de *The Classical Hollywood Film* donner un exemple d'un schéma technique grâce auquel le cinéma hollywoodien a pu affirmer sa continuité, il a immédiatement recours au champ contre-champ : « The filmmaker has this ready to hand for representing any two figures, groups, or objects within the same place. » (Bordwell, Staiger, Thomson, 1985 : 8) Mais, dans ce cas très précis, les cinéastes ne pouvaient pas utiliser le champ contre-champ pour montrer le face à face entre américains et leurs ennemis ; et la question se pose de savoir par quelle procédure ils l'ont remplacé. Ainsi, on peut répondre à l'affirmation de Richard Barsam, rappelée plus haut, que ces films de guerre se distingueront au moins sur un point des films hollywoodiens ordinaires ; on peut aussi penser que la manière dont chaque film traite cette béance constitutive constitue le type de réponse qu'il entend donner aux exigences du *War Department*, telles que les formule Barnow. Ce sera du moins notre hypothèse ici.

Nous considérerons successivement trois films, et trois types d'adaptation de la mise en scène à l'impossibilité du champ contre-champ. C'est-à-dire que nous examinerons comment la place vide de l'ennemi est désignée, simulée, ou remplacée, par chacun des trois films. Nous espérons ainsi comprendre le statut que ces films revendiquent, le type d'interprétation qu'ils postulent, et saisir ce qui fait leur spécificité en tant que document.

The Battle of Midway

En 1942, John Ford se trouve à Midway quand commence la bataille qui allait marquer la première grande revanche américaine sur les japonais. Il allait y trouver une occasion de réaliser un grand projet, élaboré dès le début de la guerre. Andrew Sinclair écrit à ce propos : « To record the history of the coming war, he began in 1939 to plan the most ambitious documentary film project ever undertaken. To this purpose, he recruited and trained his own film corps, consisting of Hollywood technicians each of whom became able to do everything. And they were drilled weekly by ex-marine Jack Pennick. » (Sinclair, 1979-80 : 201-202) On peut alors imaginer

que Ford a quelques idées sur la guerre, avant même que celle-ci ne commence. C'est ce que confirme la vision du film [1].

Suivons notre fil conducteur, et demandons-nous comment l'ennemi japonais apparaît dans *The Battle of Midway*. Il est d'abord celui qui est hors de vue : le film commence avec le pilote chargé de les repérer. Blotti dans son hydravion patrouilleur, il ne peut que constater son incapacité à le localiser, malgré « la menace potentielle que chaque nuage recèle », nous dit le commentaire. Après les images d'un défilé militaire, anticipant sur les parades de *Fort Apache* (1948) ou de *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), nous découvrons des canards, seuls natifs de l'île de Midway : le Japon revendiquant l'île comme appartenant à son territoire, ces canards seront donc les seuls « japonais » que nous verrons.

Puis douze plans décrivent l'attente de soldats sur fond du coucher de soleil. Ils sont introduits par la voix over, qui déclare :

> *Les oiseaux semblent nerveux. Il y a quelque chose dans l'air, quelque chose derrière le coucher de soleil...*

Inutile de rappeler que le Japon est à l'ouest de Midway, et que le soleil est l'emblème du Japon. Ces plans nous montrent des soldats immobiles, figés par la lumière du soleil couchant, qui dessine leurs silhouettes en contre-jour. Le second dessine un soldat de profil, qui joue *Red River Valley* à l'accordéon, tandis qu'un autre, les yeux tournés vers le ciel, veille. Le visage illuminé d'un marin, les yeux dans le vague, succède à la silhouette inquiète d'un fumeur. Tandis qu'un premier soldat, fusil à l'épaule, nous tournant le dos, examine le ciel, un second fait les cent pas derrière lui ; il finit par le rejoindre, et tous deux continuent à interroger le ciel. La musique mélancolique de l'accordéon accompagne l'anxiété des hommes, comme faisait celle jouée par le jeune Lincoln, dans *Young Mister Lincoln* (1939). Ainsi, l'approche des Japonais ne peut être que *sentie* par les hommes, comme on sent l'approche de l'orage : d'ailleurs, le tonnerre finit par résonner dans le couchant. Après avoir assuré que chaque nuage pouvait cacher un appareil japonais, voici que le film nous fait deviner l'ennemi dans les rayons même du soleil. Cette description aura

[1] J'ai travaillé sur les copies de ces films diffusées par la chaîne Planète lors de l'hiver 1996.

sans doute rappeler beaucoup de séquences typiquement fordiennes, venues de films de fiction aujourd'hui classiques.

Après un fondu au noir, le jour : immédiatement, on annonce que des bâtiments japonais ont été aperçus non loin de Midway. Mais le film ne s'y intéresse pas encore. Il prend le temps de présenter personnellement des soldats américains, en usant d'une sorte de dialogue entre une supposée spectatrice du film (la voix de Jane Darnell) et un homme de Midway (la voix de Henri Fonda). Le ton de l'échange rappelle irrésistiblement ceux de *The Grapes of Wrath* (1940), les expressions de Fonda, multipliant les « Yes, m'mam », ses intonations y aidant particulièrement. On évoque alors l'origine des hommes, leur famille et le grand paysage américain.

Puis, des points noirs se détachent sur le ciel, et la voix over, enflammée, nous prévient :

Soudain, surgissant du ciel, les japonais attaquent !

Pendant 3mn30, c'est l'attaque japonaise. Nous en voyons essentiellement les conséquences, c'est-à-dire des bâtiments en feu. Une image récurrente de soldats s'appliquant à mitrailler les japonais représente la défense américaine. Une explosion ébranle la caméra, tandis que sable, fragments de bois ou de métal, traversent l'image. Le commentaire insiste, en déclarant aux incrédules, sur les images de soldats montant au mât le drapeau national tandis que retentit les accents de *Star Spangled Banner* :

Oui, c'est vraiment arrivé !

Ce plan apparaît comme un gage de l'authenticité du film, comme s'est plu à le rappeler le cinéaste : « The image jumps a lot because the grenades were exploding right next to me. Since then, they do that on purpose, shaking the camera when filming war scenes. For me it was authentic because the shells were exploding at my feet. » (cité in Sinclair, 1979-80 : 202). Enfin donc, les Japonais se sont matérialisés : surgis de nulle part, ils ont semé la destruction sur la base, au point d'en avoir ébranlé le cinéaste lui-même.

Enfin vient la réaction américaine : ce sont des avions qui volent en patrouille, ou qui attaquent des navires japonais. Rapidement, la voix over nous apprend que la défaite japonaise est totale. Paradoxalement, c'est dans cette partie que le film s'intéresse le moins à l'ennemi. On voit bien au loin quelques navires en flammes, dont

on suppose qu'ils sont japonais ; mais on ne prend même pas la peine de nous le confirmer. Comme si le film ne retenait de l'ennemi que l'agresseur insaisissable, tandis que l'armée écrasée ne fait l'objet d'aucun commentaire, ni d'aucune représentation. Ce qui lui permettra de consacrer sa dernière partie au retour des soldats : fêter et soigner les vivants, enterrer dignement les morts en constituent les derniers épisodes.

Ce qui apparaît clairement à la vision du film, et, je l'espère, à la brève narration qu'on vient d'en faire, c'est que l'ennemi japonais du documentaire *Battle of Midway* est traité exactement comme l'ennemi indien de la fiction *Stagecoach* (1939). Présent mais insaisissable, toujours menaçant, impénétrable, rapide comme l'éclair, forcément cruel, incapable de faire la différence entre le combattant et le civil (on nous raconte comment des avions japonais se sont acharnés sur l'hôpital). Ce portrait fait de lui un être à mi-chemin entre le fantôme et le barbare assoiffé de sang.

Quelques plans suffisent pour construire ce portrait composé par de vastes horizons, un petit nombre de visages concentrés et quelques mots bien sentis. Le film peut se concentrer sur les soldats américains de Midway, avec le projet de faire reconnaître leurs sacrifices par le public américain ; c'est essentiellement l'*identification* entre ces hommes et la foule américaine que vise le film. Si, en plus, il peut exhiber la présence du cinéaste à Midway pendant les combats, le film n'en sera que plus réussi. Mais il nous laisse ignorer aussi bien la réalité de l'ennemi que la réalité stratégique de la bataille.

Si *The Battle of Midway* doit être considéré comme un document propre à être exploré par l'analyse historique, c'est dans la mesure où il peut être référé à l'histoire du cinéma, plus précisément l'histoire d'Hollywood. Le film nous éclaire particulièrement sur la conception du réalisme qu'un cinéaste comme Ford pouvait revendiquer : si pour rendre compte d'un événement réel comme celui de la bataille de Midway, auquel il a lui-même participé, le cinéaste emploie les mêmes procédés que ceux utilisés pour la mise en scène de ses films de fiction, c'est qu'il pense rendre compte, avec ces derniers, sinon de la réalité, du moins du *sens* de cette dernière. Tout se passe comme si Ford prenait à son compte la conclusion de *The man who*

shot Liberty Valance : « When a legend becomes fact, print the legend. » Ford, détenant le sens de l'histoire américaine puisqu'il en construit les légendes, peut se permettre d'être infidèle aux faits. Avec *The Battle of Midway*, comme l'écrit Sinclair, « Ford is filming philosophy along with experience » (Sinclair, 1979-80. Ce qui permet à l'auteur de ne pas opposer ce film aux autres « chefs d'œuvre » de John Ford, et de l'inscrire dans son histoire esthétique du cinéma.

The Battle of San Pietro

Au début du film de John Huston, *Key Largo* (1948), le major McCloud (H. Bogart) raconte à Mr. Temple (W. Huston) comment son fils a combattu à San Pietro, en veillant trois jours et trois nuits, afin de diriger les tirs de l'artillerie américaine contre les positions défendues par les allemands. Le vieil homme cache son émotion, en disant son souhait d'aller en Italie voir ce cimetière « en pente, située en dessous d'une église, et d'où l'on peut voir la rivière », comme le décrit McCLoud, où est enterré son fils. Cimetière filmé par John Huston quelques années auparavant, pour le film qu'il consacra aux « grandes lignes de la bataille de San Pietro » (selon l'expression du commentaire) pour le compte du *War Department*. Voyant *Key Largo* (ou ce qui reste de *The Red Badge of Courage*, 1951), on pense aussi à un autre film réalisé par Huston pendant et sur la guerre. Dans *Let there be light*, on est confronté aux terribles difficultés de soldats secoués par ce qu'ils ont vécu pendant la guerre. Le major McCloud est l'un de ces soldats déboussolés, qui ne sait d'abord pas faire face à la situation qu'il trouve en arrivant dans l'hôtel du vieux Temple. C'est d'ailleurs dans une sorte d'action de guerre qu'il parviendra à se réhabiliter.

Comme celle de Ford, quoique d'une toute autre manière, l'œuvre future de Huston porte la marque de son engagement dans le filmage de la guerre. Mais les films qui témoignent de leurs relations respectives avec la guerre sont extrêmement différents : si *The Battle of Midway* porte la trace des préjugés fordiens, *The Battle of San Pietro* affiche au contraire une entière soumission à l'événement : le film veut être la narration la plus précise possible des moments importants de la bataille. John Huston se met dans la posture, sinon de l'historien, au moins du chroniqueur de cette terrible bataille. Il ne s'intéresse qu'à elle, laissant à un général le soin d'expliquer en

quelques secondes les raisons de l'importance stratégique du village de San Pietro, lors d'une sorte d'avant-propos. L'*intrigue* que choisit de raconter *The Battle of San Pietro* se réduit aux événements militaires de ces quinze premiers jours de décembre 43, autour du village commandant la vallée. Ce qui explique la très grande place laissée au commentaire, contrairement au film de Ford : il s'agit de rendre compte scrupuleusement des faits, et les images seules n'en sont pas capables.

Si on accepte la définition que donne Paul Veyne de l'histoire - « L'histoire est un récit d'événements vrais » (Veyne, 1971 : 23) -, on peut admettre que le film se constitue comme un document pour l'histoire. Examinons comment ce point de vue détermine la place accordée aux ennemis, cette fois les allemands.

La première partie du film est une description du site de San Pietro : apparaissent les lieux où l'ennemi est supposé s'être fortifié. Il demeure invisible, mais son invisibilité n'est pas du même ordre que celle qu'induisait *The Battle of Midway* : ils ne sont pas hors de vue, mystérieusement dérobés à toute perception ; mais simplement dissimulés par les hauteurs ou par des constructions souterraines. Leur présence est attestée par les premiers morts du film, victimes italiennes d'une première attaque, enveloppés dans des linceuls de fortune. Comme pour confirmer cette présence bien physique, le film nous montre des prisonniers allemands : ni attachés, ni tenus en joue, des hommes « comme vous et moi », faits de la même chair que les soldats américains que nous découvrons ensuite. Les allemands attestent à leur tour de la description des positions allemandes, dont voici un extrait, illustré par des indications portées sur une carte :

> *Le village lui-même était défendu par des effectifs importants appuyés par un nombre imposant de mortiers et de mitrailleuses lourdes. Quatre bataillons ennemis étaient retranchés dans des bunkers souterrains disposés en enfilade selon un axe nord-est qui reliaient, à travers le sous-sol de la vallée, la base du mont Lungo à celle du mont Sammuncro...*

Puis débute le récit des assauts des divisions américaines contre San Pietro. Le commentaire se fait le plus précis possible, donnant des indications comme :

> *Au bout d'environ deux cent mètres, les hommes tombent sur des mines et essuient le feu automatique des bunkers.*

L'image accompagne la montée des hommes, captant dans un panoramique soudain la mort d'un homme. La caméra elle-même subit les explosions : à plusieurs reprises, elle ne capte plus que les éclats de la mitraille, et la peur du caméraman John Burke qui se jette à terre. Cette présence continuelle des cinéastes aux côtés des combattants impose aux images du récit de la bataille une mesure toute humaine. [2]

Les indications du commentaire ne visent jamais à glorifier la réalité des assauts : ceux-ci sont « cloués par le feu », les hommes « massacrés » ; et quand victoire il y a, celle-ci se solde par de « lourdes pertes ». Un seul succès est aisé : l'ennemi n'avait pas vu passer les soldats américains ! Ainsi, les allemands, terribles soldats, dont l'organisation parfaite sait repousser la plupart des assauts, sont aussi des hommes sujets à l'erreur. Et quand il leur faut reconquérir à leur tour des positions prises par les américains, ils montrent la même détermination que ceux-ci. Eux aussi « subissent de lourdes pertes ». Et la caméra s'attarde sur les cadavres allemands comme elle s'était attardée sur les cadavres américains.

Ainsi, le film ne perd jamais une occasion de garantir la présence physique de l'ennemi. Celui-ci est d'abord ce qu'on ne peut pas atteindre, parce que lui-même l'interdit. Mais il existe bien réellement : il tient la mitrailleuse ou le mortier, qui provoque ces déluges de feu dont parle le commentaire du film. Il est ce soldat tellement retranché qu'on ne parvient pas à le voir, mais qui ne faiblit pas, dont la clairvoyance et l'obstination arrêtent les attaques. Il est ensuite celui qui n'hésite pas à attaquer à son tour, ou qui subit le feu américain, mourant lui aussi sur les pentes des collines autour de San Pietro. Nous sont montrés alors d'autres prisonniers, qui confirment qu'ils ont reçu l'ordre de ne rien céder. L'ennemi n'est pas l'ennemi légendaire de *Battle of Midway* ; celui de *Battle of San Pietro* apparaît plutôt comme une forme de double du soldat américain, le soldat allemand. Se restreignant au champ de bataille, le film évacue toute préoccupation politique, stratégique, ou même idéologique. Ce qui est présupposé, c'est que la situation est telle que l'*Allemagne* doit être vaincue ; mais les *soldats allemands*, acteurs au même titre que les américains de *The Battle of San Pietro*, sont simplement des combattants. C'est sans

[2] La présence de Huston et de son caméraman pendant les assauts est attestée par tous les témoins.

doute cette dissociation qu'on a appelé le « pacifisme » de Huston. Par exemple, Barsam écrit : « All of Huston's war films reflect a deep pacifism, which explains the continual editing required by the War Department. » (Barsam, 1992 : 232).

Il semble que l'intrigue qui mobilise l'énergie du film lui fasse oublier tout sens du contexte général de cette bataille : seule la succession des faits d'arme, et leur unique visée explicite, s'assurer de San Pietro, trouvent à s'inscrire dans le récit : comme si le sens de ce dernier ne consistait essentiellement qu'à garantir le compte-rendu des effort et des sacrifices des soldats. Même la victoire semble surgir au hasard ; alors que les soldats américains ne peuvent pas enlever la place forte principale, une position secondaire l'est enfin. Nous l'apprenons de la façon suivante :

> *Aux premières lueurs de l'aube du 16 décembre, [des] fantassins atteignent enfin le sommet [du mont Lungo] et balaient ce qui reste d'un ennemi opiniâtre. Ce sommet se révèle être une position clé, parce que dès la chute du mont Lungo, l'adversaire amorce son repli.*

D'ailleurs la bataille n'en continue pas moins : les allemands contre-attaqueront pour garantir le retrait du reste de leurs troupes, et les américains les poursuivront dès que possible, pour « maintenir le contact », et assiéger la nouvelle position tenue par les allemands, « cinq kilomètres plus loin ».

Tenir le journal de la bataille de San Pietro au nom même de ceux qui ont vécu cette bataille, telle est finalement l'ambition du film. Tâche d'autant plus urgente que la plupart des combattants sont morts ; et ceux qui ne le sont pas encore à la fin de cette bataille le seront avant que le spectateur puisse voir le film, comme nous le rappelle impitoyablement le commentaire : en nous montrant en gros plan les visages des survivants du 143ème bataillon, la voix over explique :

> *Beaucoup de ceux que vous voyez aujourd'hui vivants ont malheureusement rejoint leurs frères d'armes tombés à San Pietro*

Le film montre ainsi la conscience qu'il prend de la différence entre le temps de la fabrication du film, et le temps de sa diffusion. Le premier est encore le temps d'une chronique au jour le jour, et le second celui de la production de l'événement comme événement historique. Dans *L'écriture de l'histoire*, Michel de Certeau fait le portrait de l'historien comme d'un personnage naviguant entre un présent et un passé, entre

des procédures actuelles, et d'anciennes pratiques qu'il tente de restituer. Ainsi, « un jeu de la vie et de la mort se poursuit dans le calme déploiement d'un récit [...], dévoilement d'un passé mort et résultat d'une pratique présente ». (de Certeau, 1975 : 61) *The Battle of San Pietro* est aussi un jeu sur la limite : mais sur la limite entre présent et futur. Le chroniqueur, ici, sait travailler pour le futur au nom du présent, comme l'historien sait travailler pour le présent au nom du passé. D'où ses scrupules, le compte des mètres que l'on peut faire sans être atteint par la mitraille, le compte des heures durant lesquels on encaisse les obus ennemis, et surtout le compte des morts et des vivants. Il me semble que l'on doit prendre au sérieux la revendication formulée par *The Battle of San Pietro* : celle d'être un document pour l'histoire, comparable à d'autres sources portant sur cette même bataille. Il peut être considéré comme un *témoignage*, au sens fort du terme, c'est-à-dire comme ce qui réussit à faire exister un fait. Dans un texte écrit en 1995, j'avais proposé l'appellation de « monumentaire » pour qualifier de tels films (Voir Esquenazi, 1999). Je crois que *The Battle of San Pietro* est un *monumentaire*.

Know your Enemy : Japan

Dans ses mémoires, Frank Capra raconte de la manière suivante l'idée qui va conduire l'ensemble de son travail à la tête de la section cinéma du War Department : « Comment pourrais-je monter une contre-attaque contre *Triumph des Willens* [1935, de Leni Riefenstahl] ? Comment préserver *notre* volonté de combattre la race de seigneurs ? [...] Quelle *était* la vérité sur cette guerre mondiale ? Eh bien il me paraissait évident que les nazis allemands, les seigneurs de la guerre japonais et les fascistes italiens étaient bien décidés à prendre le contrôle des nations libres par la force pour éliminer toute liberté humaine et y établir leur propre dictature. [...] Qui me le prouvait, à moi ? Mais voyons, l'ennemi lui-même - dans ses actes, dans ses livres, dans ses discours, dans ses films. » (Capra, 1976 : 363-364). Je me suis permis de résumer un texte assez long) La méthode de Capra consistera donc à reprendre les images que l'ennemi produit de lui-même, et à travailler ces images pour en montrer la « vérité ».

Le film confronte donc une mise en spectacle et un discours ; la première est l'auto-représentation d'un peuple, et le second affirme le caractère autocratique et malfaisant de l'âme de ce peuple. Capra est très conscient qu'il s'agit là de propagande, de guerre psychologique. Il veut convaincre ses compatriotes de la nécessité de la guerre, et il a besoin d'une idée « juste » pour ce faire. Cette idée sera mise en pratique dans la série des *Know Your Enemy*, particulièrement dans le dernier, qu'il réalise lui-même, sur le Japon.

Ce dernier est découpé en chapitres, scandés par l'image récurrente d'une cloche frappée par un madrier, et le son qui en résulte. L'un d'eux concerne le mythe du premier empereur, Jimmu, dont en 1940 on fêta le deux mille six centième anniversaire. La séquence témoigne assez bien du style du film. Elle comprend vingt six plans, dont la plupart sont empruntés aux images de la cérémonie organisée autour de l'empereur. On y montre en alternance une foule attentive, soit en plan général, soit en gros plan ; et l'estrade où se trouvent l'empereur et sa femme de face, ainsi qu'un dignitaire qui, leur faisant face et donc de dos pour nous, lit d'une voix solennelle un parchemin. Ce plan sert de leitmotiv à la séquence : l'empereur y apparaît comme un personnage lointain et immobile, comme protégé de tout contact physique avec la foule. En même temps, une voix over explique :

> *L'année 1940 fut une année sainte pour les japonais. Car ils fêtaient le deux mille six centième anniversaire de la fondation du Japon par le premier Dieu empereur Jimmu. La tradition veut en effet que Jimmu ait été le petit fils du prince Niniji, lui-même petit-fils de la déesse du soleil Matarasu Oméga. La déesse du soleil dit au prince Niniji : "Descends régner sur le pays fertile des plaines de roseaux sur lequel tes descendants régneront en monarque." Et le prince Niniji descendit des cieux pour le pays des plaines de roseaux. Il construisit un palais et épousa la fille d'une divinité des montagnes, qui lui donna un fils. Le fils de Niniji épousa à son tour la fille du dieu de la mer. Eux aussi eurent un fils qu'ils appelèrent Jimmu. Il y a exactement deux mille six cents ans de cela, Jimmu entra dans Yamato et se proclama empereur de toutes les*

îles en disant : "Etendons notre capitole jusqu'à ce qu'il recouvre les huit coins du monde d'un même toit." Et c'est ainsi que naquit l'empire japonais. Hiro Ito est le cent vingt-huitième descendant en ligne direct de la déesse du soleil. Et ainsi, depuis les origines, les dieux empereurs ont mêlé leur sang à celui des mortels...

La plus grande partie de la narration du mythe prend place sur un plan qui montre la foule prosternée. La suite de la séquence montre encore deux plans de militaires pris dans la foule, puis une série de plans de provenances diverses, mais servant à illustrer la suite du texte :

De sorte que les japonais ont tous un lien de parenté avec leurs divinités : les lutteurs... et les prêtres... les femmes des rizières... les ouvriers des usines... les geishas... les hommes d'affaire... les diplomates... les pêcheurs au large de la Californie.... Tous appartiennent à une même famille dont le sang est plus pur que celui de n'importe quel autre peuple. Car il s'y mêle un peu de sang divin du dieu soleil...

Le pire c'est qu'ils y croient !

Pendant que la voix over énonce les deux dernières phrases, nous retrouvons la cérémonie : un homme fait hurler la foule, qui ressemble alors à une foule allemande criant « Heil ! »

Le film, d'une part, reprend à son compte une séquence d'actualités japonaises, en y ajoutant un commentaire. Et, d'autre part, pour les besoins du commentaire, il insère des plans isolés, dont l'origine apparaît très incertaine. Il semble que le diplomate salue un militaire nazi, mais que dire du plan de la jeune fille habillée en geisha, au milieu de ce qui semble une sorte de marché ? En fait, *Know Your Enemy : Japan* se sert d'une masse extrêmement hétérogène d'images : il juxtapose des images d'actualités civiles à des images de guerres qu'elles soient fictives (film de guerre japonais) ou réelles (victimes d'atrocités qu'on suppose japonaises) ; des animations et des présentations de documents écrits, traduits par une voix s'exprimant en américain avec un fort accent japonais. Et l'ensemble de ces images est entièrement soumis à un projet général : celui de faire apparaître l'agression japonaise comme un

projet mûri de longue date, tout à fait en accord avec ce que l'on peut savoir de la « mentalité » japonaise. Ainsi l'image ne sert qu'à confirmer un discours préétabli, qu'exprime la voix over. On pourrait dire, en termes peirciens, que toute la force iconique de l'image est mise au service d'un interprétant rigide, ne laissant place à aucune ambiguïté ou à aucun doute.

Si le Japon est omniprésent dans le film de Capra, aucun japonais n'y est véritablement impliqué : en ce sens que toute personne qui apparaît à l'image n'y figure que comme une métonymie du peuple japonais. Ainsi, la référence de l'ensemble des affirmations verbales ou celle de toutes les images est unique : il n'est parlé que du Japon, dans l'ensemble de ses manifestations. Le film est d'ailleurs très explicite sur ce point, qui affirme que :

> *Mis présence de plusieurs soldats japonais, nous serions dans l'incapacité de dire en quoi ils se distinguent les uns des autres.*

L'image, qui nous montre plusieurs jeunes soldats prenant du feu à la même cigarette, coiffés de la même façon, pris dans la même attitude, confirme évidemment l'assertion. Ainsi, on peut dire qu'il n'y a pas d'autre opération de référence dans le film que celle qui consiste à tendre le doigt et à dire : « Voici le Japon ! »

Paradoxalement, c'est dans ce film, où le Japon est omniprésent, que la réalité physique de l'ennemi est la moins patente : la présence fantomatique mais terriblement dangereuse des japonais de *Midway*, et surtout la présence tangible des allemands de *San Pietro,* manifestaient une autre consistance. Ce à quoi *Know Your Enemy : Japan*, veut rendre sensible son spectateur, c'est surtout à l'existence d'une sorte d'entité presque abstraite, résolue à supprimer toute autre société de la surface de la terre. Il s'agirait moins là d'une volonté de détruire, ce qui supposerait un choix, une décision, que d'un destin inéluctable. Le Japon est né pour avoir de tels desseins, c'est quasiment sa « nature ». La construction d'un ennemi mythique, indépendant de tous les individus qui le composent effectivement, est l'objectif du film.

En utilisant la documentation que lui fournit cet ennemi, il ne fait, de son point de vue en tout cas, que renverser la construction abstraite de l'adversaire. Se plaçant sur le terrain des idéologies, il ne peut pas invoquer une société américaine, qui

s'opposerait, d'égal à égal, au Grand Japon : les valeurs de l'individualisme, si on les prend au sérieux, supportent difficilement qu'on fasse abstraction des individus pour privilégier une sorte de grand corps national, dont l'unité mythique ferait l'essentiel de la valeur. Il doit se contenter, peut-on dire, de nier la construction ennemie, en montrant qu'un mythe peut en cacher un autre : il veut prouver que sous les vertus invoquées par les japonais, on peut apercevoir un ensemble de déterminations quasi-animales qui font du Japon un redoutable et féroce ennemi.

Par parenthèse, il faut noter ici un trait remarquable de l'effort de guerre cinématographique américain : la plupart des cinéastes qui s'y sont engagés font partie de ce qu'on a appelé la « gauche américaine » (sauf Ford). Les militaires ne s'y sont pas trompés, qui ont confié à Capra la direction des opérations cinématographiques. La participation d'Anatole Livak, Tony Veiler, Joris Ivens, Carl Foreman, n'est pas étrangère au tour qu'allait prendre la propagande américaine. On peut imaginer qu'un John Ford, dirigeant l'effort cinématographique de guerre à la place de Capra, eut pu être tenté de répliquer au Grand Japon par une Grande Amérique, que certains de ses films laissent parfois imaginer. Mais les cinéastes de la gauche américaine pouvaient-ils si facilement idéaliser leur pays, même pour répliquer à la propagande allemande ou japonaise ?

Revenons à *Know your Enemy : Japan*, pour évaluer le document qu'il représente. Il est évident que le film n'a utilisé les documents japonais que pour les retirer de leur contexte interprétatif. Il méconnaît systématiquement les préjugés de ceux qui avaient produit ces documents, et le sens qu'ils cherchaient à obtenir. Il a ignoré la grammaire propre à ces documents. Ceux-ci ne sont convoqués que pour colorer le propos des producteurs, qui préexiste au film lui-même. Ces derniers ont donc très ouvertement pratiqué le détournement d'images. Il est à peu près impossible de considérer le film comme un document recevable à propos du Japon. Mais il est sans doute un document à d'autres titres : d'abord, comme il vient d'être indiqué, il peut être référencé à l'histoire de la pensée de gauche aux Etats-Unis, telle que le cinéma l'a exprimée. Sans nous étendre sur ce point, indiquons la place centrale de Capra, dont le *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) a joué le rôle d'un révélateur des

contradictions politiques américaines [3]. Il peut aussi être versé comme une pièce au dossier de la lutte contre les tendances isolationnistes américaines. Pensons que le film date de 1945 : comme s'il fallait encore, à cette date, convaincre les américains que la lutte contre le Japon était inévitable.

Conclusions

Nos trois films se distinguent essentiellement par la corporalité qu'ils affectent à l'ennemi. Le japonais de Midway a la consistance d'un fluide. Il peut se fondre dans un nuage, ou bien fusionner avec les rayons du soleil. Il a la vitesse de l'éclair qui lui permet de surgir de nulle part. Il possède ainsi une forme de détermination, qui fait de lui un ennemi redoutable, et qui, en même temps, fait sa faiblesse : à Midway, il s'est lancé à corps perdu dans un piège inévitable.

L'allemand de San Pietro est un homme de chair et d'os, qui combat avec rigueur et courage. Un homme dont la mort est tout aussi terrible et laide que la mort d'un américain. Il s'accroche à l'idée qu'il lui faut résister et ne pas céder, quoique les raisons de le faire restent peu évidentes. De ce point de vue, il ressemble encore au soldat américain : ce dernier, quand il libère des paysans, le fait dans un mouvement presque involontaire, comme le rappelle le commentaire du film. C'est que le soldat ne peut avoir d'autres préoccupations que le combat et la mort.

Il n'y a pas de japonais dans *Know Your Enemy : Japan* ; il y a *le* japonais, comme on dit « le français boit beaucoup de vin ». Et ce japonais de toujours est animé d'un dessein inflexible, celui de se rendre maître du monde. Tout est soumis à ce dessein : il implique une hiérarchie auquel se soumet le grand corps du peuple japonais. Ce dernier est donc une entité intentionnelle, douée d'une pensée exclusive, mais aussi d'une multiplicité innombrable de bras mis au service de cette pensée.

Les films tournés sous l'égide du *War Department* ne forment un ensemble que pour cette raison. Mais le statut documentaire de chacun d'entre eux doit être étudié à part. Et ce statut dépend essentiellement du type de pratique que révèle chaque film.

---

[3] Voir le scandale provoqué par la projection du film en avant -première aux parlementaires américains .

Ce qui ne veut pas dire qu'il est nécessaire d'interroger les intentions de l'auteur du film : Ford comme Capra pensent témoigner d'une bataille essentielle de la guerre. Mais, ce faisant, ils n'obéissent pas aux mêmes règles discursives, en donnant à ce mot le sens que lui donne Michel Foucault. Chacun de ces films naît d'un certain rapport à la guerre, lui-même pris dans un ensemble de rapports à la société. En examinant la place que les trois films analysés donnent à l'ennemi, nous avons voulu montrer, à travers l'analyse d'une action décisive de la mise en scène, que la guerre n'a pas la même signification pour chacun d'entre eux. Et donc qu'ils ne témoignent pas de celle-ci de la même façon. Si on veut rendre justice au caractère propre de ces films, il est nécessaire de comprendre le *lieu* où ils se placent. Michel Foucault appelle référentiel l'ensemble des déterminations qui définissent ce lieu discursif : « Le référentiel de l'énoncé forme le lieu, la condition, le champ d'émergence, l'instance de différenciation des individus ou des objets, des états de chose et des relations qui sont mises en jeu par l'énoncé lui-même ; il définit les possibilités d'apparition et de délimitation de ce qui donne à la phrase son sens, à la proposition sa valeur de vérité. » (Foucault, 1969 : 120-121) Ces films ne revendiquent ni le même sens, ni la même vérité, et une première analyse se doit de reconnaître cette revendication, quitte à la critiquer ensuite.

Ce qui signifie qu'on ne peut pas être le même *interprète* en passant d'un film à l'autre. Capra, récupérant des images tournées par les japonais, a pris le parti de se désintéresser du sens que donnaient les réalisateurs ou les opérateurs japonais à leur pratique : il a contraint ces documents à s'aligner sur l'idée d'une nation japonaise, vouée à la guerre et à la destruction. Il a récusé leur *référentiel* particulier, et ne s'est donc pas situé comme un interprète, mais comme une espèce de « zappeur », mobilisé par une idée fixe. Nous nous demandions quel genre de documents représentent les films produits par le *War Department* ; il semble qu'une réponse prudente soit : « Ça dépend. » Seule l'histoire des types d'attitudes des cinéastes américains à propos de la guerre peut sans doute comprendre ces films à l'intérieur d'une même série. Sinon, tous ne peuvent entrer dans l'histoire de la même façon, et sous le même regard. Et l'on doit faire avec les films, ce que l'on fait déjà avec d'autres sortes de documents,

c’est-à-dire reconnaître leur hétérogénéité. Les films sont des *monuments* qui s’ignorent...

Liste des Références Bibliographiques :

Barnow E., 1993, *Documentary*, New-York, Oxford UP.

Barsam, R.M., 1992, *NonFiction Films a Critical History*, Bloomington, Indiana UP.

Bordwell D., Staiger J., Thomson, 1985, *The Classical Hollywood Film*, Londres, Routledge.

Capra F., 1976 (1971), *Hollywood Story*, Paris, Stock/Ramsay

Certeau de M., 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris Gallimard.

Dyer McCann R., 1971, « World War II - Armed Forces Documentary », in Dir. Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition*, New-York, Hopkinson & Blake.

Esquenazi J.P., 1999, « Qu'est-ce que tu as vu à Chelmno ? La question de la référence dans le documentaire » in Gardies et Gerstenkorn dir. *Les Lumière et après*, Lyon, Aléas.

Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard

Lagny M., 1992, *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Sinclair Andrew, 1980, *John Ford*, Paris, Editions France Empire.

Veyne P., 1971-78, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Point Seuil.