Cahiers de Psychologie Politique

N° 16 | 2010
Recherche empirique Janvier 2010

La représentation de l’ennemi par le cinéma de la seconde guerre mondiale

Nicolas METTELET

Édition électronique :
URL :
https://cpp.numerev.com/articles/revue-16/1356-la-representation-de-l-ennemi-par-le-cinema-de-la-seconde-guerre-mondiale
DOI : numerev_538
ISSN : 1776-274X
Date de publication : 18/01/2010

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : METTELET, N. (2010) La représentation de l’ennemi par le cinéma de la seconde guerre mondiale. *Cahiers de Psychologie Politique*, (16). https://doi.org/10.34745/numerev_538

Mots-clés :

Nous allons voir dans cette étude qu'une fois avoir convaincu que l'on est dans son bon droit, il convient de fustiger, dénigrer et discréditer l'ennemi si l'on veut se préparer à l'idée même de la guerre[i]. Ceci dans un but de légitimer son envie d'en découdre, mais aussi pour motiver son propre camp, et pourquoi pas rameuter des possibles alliés encore frileux et incertains. Dénigrer l'ennemi, c'est le déshumaniser, comme le firent les Américains avec les Japonais après 1941, montrés comme des bêtes immondes, pour rester dans notre période d'étude. C'est aussi susciter la haine et le dégoût, cette aversion du « Boche », être sanguinaire et sans âme qui ne pense qu'à faire laguerre, c'est accuser le Juif d'être responsable de tous les maux de la Terre, c'estconfondre volontairement Allemand et Nazi, c'est rappeler aux Anglais que ce sont eux qui ont inventé les camps de concentration pendant la Guerre des Boers[ii] , c'est stigmatiser le péril judéo-bolchevique qui finira bien par vous atteindre. Bref, il faut souligner, voire fortement exagérer tous les défauts de l'adversaire dans le cadre d'une propagande efficace et bien orchestrée. A cet égard, il sera astucieux de mélanger mensonge et réalité afin de bien rendre crédible son message. Un subtil mélange d'information et de désinformation, ou intoxication sera ainsi « distillé » ou diffusé plus massivement par les différents vecteurs de propagandes *blanches, grises,* ou *noires*, selon les objectifs visés. Nous verrons qu'un bon « matraquage » politique et idéologique utilisant tous les outils (bouche à oreille, affichages, radio, presse et cinéma) sera le garant d'une propagande réussie[iii].

L'intensité, les moyens et le message seront, nous le verrons, différents selon la nature de l'ennemi à dénigrer, fût-il politique, religieux, militaire ou idéologique. A la puissance de la rhétorique s'ajouteront tout le savoir-faire et la technique du cinéma.

Ridiculiser et déshonorer l'ennemi

Nous allons commencer avec un film belge peu connu et pourtant extrêmement intéressant, *Passeurs d'hommes*, de René Jayet, produit en 1937 par les Productions Sobel[iv].

A cette époque, la Belgique ne connait pas encore la guerre, mais déjà son spectre se profile, tant elle paraît inévitable. Il convient donc de montrer au public que si

d'aventure l'Allemand voulait « remettre le couvert », il devrait se rappeler au préalable qu'il a perdu la guerre précédente. Il l'a perdue parce qu'il est bête. Aussi, il n'y a rien à craindre. Fin du message. Il est bête et nous allons vous le montrer.

Dès la dixième minute du film, l'ennemi est ridiculisé lorsqu'une charrette de purin vient à dessein éclabousser un lieutenant de l'armée du Kaiser. Suivent des aventures rocambolesques qui n'auront de cesse de montrer au spectateur l'incompétence et la bêtise de l'occupant[v] face à l'astuce et la détermination d'un groupe d'hommes qui ont préféré choisir la résistance. On voit tout au long du film les officiers de l'Armée Impériale aisément bernés à grands renforts de genièvre et autres alcools. Ces derniers d'ailleurs, à part un lieutenant qui porte un pistolet à la ceinture, ne sont jamais vus armés, préférant apparemment la boisson aux armes. Quant aux soldats, ils ne sont guère présentés sous un angle plus flatteur. Ces braves « trouffions » portant casques à pointe préfèrent s'adonner au troc (chocolat contre vin) avec les habitants locaux plutôt que de mener à bien leur mission de contrôle et de surveillance (ils sont sensés garder la frontière en vue de capturer les passeurs et leurs « clients », au sens romain du terme).

Ce n'est qu'à la fin du film que sera montré le caractère sanguinaire et impitoyable du Prussien avec la mise à mort du chef des passeurs qui sera passé par les armes sans aucune forme de procès[vi]. Ce type de film était très populaire en Belgique, en France et également outre-manche car l'adversaire y était ridiculisé à tous égards, sur le plan militaire et surtout intellectuel. Une grande quantité de longs métrages, nous le verrons, mettait en avant l'infériorité chronique de l'ennemi en matière d'espionnage et de contre-espionnage.

Autour du thème « tourner l'antagoniste en ridicule », abordons *The Life and Death of Colonel Blimp*, de Michael Powell (1943). Nous voyons dans ce film, et ceci depuis le tout début, que toutes les occasions sont bonnes pour se moquer du côté « psychorigide », dirait-on aujourd'hui, du corps des officiers prussiens, montrés en train de claquer des talons à tout propos. Là encore sont soulignés le côté ridiculement théâtral et la carence intellectuelle chronique qui semble si bien caractériser ces cousins d'outre-rhin.

Après avoir vu comment ridiculiser le côté militaire et intellectuel de l'ennemi, nous allons voir différentes façons d'utiliser le film pour tourner en dérision sa politique et sa société. Nous évoquerons en quelques lignes, car ce film est très connu, *The Great Dictator*, de et avec le mondialement célèbre Charlie Chaplin, produit par United Artists et sorti en salles en 1940. Il est question, tout au long du film, de mettre en exergue l'aspect grotesque de tous ces gens en uniforme, assoiffés de pouvoir et impossibles à rassasier. Toutes les mimiques sont passées en revue, soulignant la gestuelle théâtrale et ridicule des miliciens et militaires, qui, on l'a compris, représentent les SA et la Wehrmacht. Rien ne manque pour singer l'Allemagne hitlérienne montrée comme l'anti-société par excellence. Les détails uniformologiques sont remarquablement exagérés pour mieux caricaturer celui qui est déjà considéré sinon comme un ennemi (l'Amérique n'est pas encore en guerre), tout au moins comme un fou dangereux. Ainsi le public

apprend à mieux connaître son adversaire de demain, au travers de l'humour et de la dérision. Nous avons bien là un exemple concret d'une production à initiative privée (l'Administration américaine n'a rien commandité) qui va servir les desseins d'une propagande déjà larvée.

Nous allons maintenant analyser dans cette partie le procédé avec lequel on va soustraire toute notion d'honneur et de galanterie militaire chez l'antagoniste. Force sera de montrer qu'il n'y a rien de bon à tirer du camp opposé et que notamment leurs forces armées ne respectent en aucune façon les règles de la bienséance sur le champ de bataille. Il faut rappeler au lecteur que dans les esprits, le politique et le diplomate sont souvent considérés comme perfides, alors que le militaire, surtout sans grade, est admis comme relativement honnête, désintéressé, noble et courageux. Des règles implicites obligent, par exemple, un navire ennemi à secourir les naufragés de la marine adverse. De même, un blessé du champ de bataille terrestre peut s'attendre, à juste raison, d'être soigné et traité avec dignité avant d'être interné comme prisonnier de guerre. Les règles imposées par les Conventions de Genève ne sont pas seules à y veiller. Il en va surtout de l'honneur d'une armée, et cela n'a rien à voir avec la peur de représailles.

Nous savons comment Lord Northcliffe s'y était pris pendant les derniers mois de la Grande Guerre pour stigmatiser la monstruosité du soldat ennemi. Mais avant de présenter l'adversaire comme étant inhumain, il va falloir tout d'abord montrer qu'il ne respecte pas les règles du code de l'honneur, si cher aux combattants de toutes armées dignes de ce nom.

Ce sera la *Kriegsmarine* qui fera les premiers frais de cette campagne avec *Men of the Lightship*, de David MacDonald. Ce docu-fiction britannique, produit par Crown Film Unit en 1940 montrera aux spectateurs du Royaume-Uni et aux étrangers qui pourraient se trouver dans les salles, que la marine du Reich n'a pas hésité à attaquer un modeste bateau-phare désarmé, et qu'elle n'a en outre pas sauvé les marins de Sa Majesté de la noyade. Nous retrouverons ce thème quatre ans plus tard avec *Lifeboat*, long métrage américain[vii] d'Alfred Hitchcock tourné en 1944 pour 20th Century Fox, et dont l'action se déroule exclusivement dans une chaloupe de sauvetage avec comme unique décor la mer et ses dangers. Le spectateur comprendra tout au long du film que même si l'ennemi (en l'occurrence ici le marin allemand) peut montrer un caractère humain, cela n'est que pour mieux vous duper et profiter de la première occasion qui se présentera car son but est de vous amener à votre perte, ce qui est son seul objectif final. La morale clairement insufflée dans le film et surtout à la fin est qu'un bon Allemand est un Allemand mort, aussi, pas de quartier ! Il n'y a pas de temps à perdre en palabres, tout ce qu'il y a à faire, c'est tuer l'ennemi avant qu'il ne vous tue.

Dans une autre forme de félonie militaire, c'est *Yellow Caesar*, de Michael Balcon (Ealing studios, 1941), qui montrera la lâcheté de l'Armée Italienne en soulignant qu'il n'y a franchement rien de bien glorieux[viii] à conquérir des territoires défendus par des Bédouins armés de vieux fusils à poudre noire montant des dromadaires, lorsqu'on les attaque avec des chars et des voitures blindées. Ce sera une autre paire de manches

quand il faudra en découdre avec l'Armée Britannique. A l'instar de *The Great Dictator* qui singeait la gestuelle de Hitler pour le tourner en ridicule, *Yellow Caesar* profitera de toute la durée du film pour se moquer des gesticulationsix du Ducex lorsqu'il s'adressait à son peuple ou à ses militantsxi.

Dénigrer l'adversaire et maintenir la pression

Outre la félonie des militaires, celle du pouvoir politique sera également passée en revue afin de bien montrer les coups bas à attendre de l'adversaire. *Confessions of a Nazi Spy*, film américain d'Anatole Litvak et produit par Warner Bros. en 1939, deux années avant l'entrée en guerre de ce pays, avait pour vocation de créer une atmosphère de paranoïa totale et absolue en montrant des espions partout. Nous soulignerons que ces types de films mettaient en garde la population de la mise en place par l'ennemi d'une cinquième colonne destinée à miner les structures économiques et sociales du pays. Cette utilisation sans vergogne d'espions et de traitres à outrance mettait en exergue la facette amorale de l'ennemi, n'hésitant jamais à faire appel à des procédés jugés infâmes et irréguliers. Ces « coups sous la ceinture » seront un thème récurent des producteurs américains dans leur filmographie pour signifier au public que l'entrée en guerre des Etats-Unis s'avère de jour en jour de plus en plus inévitable. Les initiatives privées iront davantage dans le sens de la propagande pro-guerrexii que les campagnes gouvernementales. La félonie de l'adversaire sera traitée par les Allemands principalement sur le plan racial et politique jusqu'aux premiers bombardements anglo-saxons des villes du Reich vers 1942-1943 où ils ne cesseront de s'intensifier jusqu'à la fin de la guerre. Force est d'admettre que d'une manière générale, même les services de Goebbels considéraient que l'ennemi se comportait relativement loyalement (et pour cause, puisque la Wehrmacht dominait pratiquement tous les champs de bataille à cette époque). Point n'était donc besoin de dénigrer l'adversaire sur ce plan.

Ce sont plutôt des films historiques destinés à la propagande comme *Jud Süss*, (Le Juif Süss) de Veit Harlan (Terra, 1940) et *Der Ewige Jude*, (L'Eternel Juif) de Fritz Hippler, produit la même année qui seront tous deux abondamment diffusés dans les salles du Reich et de leurs alliés ainsi que dans celles des pays occupés afin de bien conditionner les spectateurs pour qu'ils acceptent de considérer que le Juif est indigne de toute confiance et ne mérite que d'être traité en *Untermensch* (sous-homme).

Cette forme de propagande latente contribuera à dissocier les émigrés juifs des habitants de leurs nouveaux pays d'accueil, ce qui aboutira aux délations et dénonciations qui suivront pendant les « années noires ».

Il est important pour des dirigeants de bien maintenir la pression sur le public, qu'il soit civil ou militaire, pour que ce dernier conserve son esprit combatif. En effet, la population peut se relâcher, par lassitude ou fatalisme, alors que sa motivation, voire

dans certains cas son fanatisme pouvant aller jusqu'au sacrifice, souvent inutile, est essentielle pour mener à bien le combat jusqu'à son terme, selon les objectifs finaux définis par ceux qui tiennent les rênes du pouvoir. Le cinéma est un puissant vecteur pour appeler à la haine car les images parlent pour elles mêmes et n'ont besoin que de peu de commentaires. Quoi de plus naturel que d'être haineux envers un adversaire qui mitraille des prisonniers sans défense ou qui enferme des civils dans une église avant d'y mettre le feu ? Bien sûr, dans la plupart des cas, il n'y a pas de fumée sans feu, mais parfois, faute de preuves filmées, l'on va s'évertuer à reconstituer la scène macabre ou bien simplement l'inventer. Cela est sans risques puisque l'on ne demandera pas à l'ennemi de se justifier ou d'infirmer les faits, à chacun sa propagande. L'industrie cinématographique avait déjà fait montre de toute l'horreur des champs de batailles de la Grande Guerre en stigmatisant l'ennemi, source de mort et désolation, mais les films de la guerre suivante allaient montrer du doigt non pas la guerre elle-même mais directement l'adversaire comme étant seul responsable de cette boucherie humaine des temps modernes. Les horreurs faisant l'objet des différentes productions seront essentiellement celles du champ de bataille, des bombardements aériens et des exécutions sommaires au sein de la population civile des pays conquis.

Le thème des camps de concentration sera très peu traité, celui des camps d'extermination encore moins[xiii], au grand dam des réfugiés politiques.

Ainsi les horreurs et crimes commis par Reinhard Heydrich en Europe occupée n'allaient pas tarder à se trouver sur les écrans des salles obscures. Fritz Lang réalisa *Hangmen also die* (Les Bourreaux meurent aussi) en 1943 pour le compte du groupe américain United Artists. Ce film dénonçait tous les crimes dont Heydrich et ses sbires étaient responsables. Le côté particulièrement intéressant de ce long métrage à succès était la façon de montrer l'extrême mépris dont faisait preuve les Allemands à l'égard des militaires tchécoslovaques qui étaient pourtant sensés être leurs alliés[xiv]. La Grande-Bretagne pour sa part, mettait l'accent sur les bombardements lâches et meurtriers de la Luftwaffe, ainsi que sur le non respect des règles des Conventions de Genève.

Dès 1941, ce fut *Target for Tonight*, documentaire long métrage de Harry Watt (CFU, 1941) suivi de *London can take it*, (Londres peut encaisser), docu-fiction de Humphrey Jennings et de Harry Watt (Crown Film Unit, 1942) qui relataient les horreurs et le dégoût de cet acte de guerre qui consistait à lâcher des bombes explosives ou incendiaires sur la population civile et désarmée. La thématique du *Blitz*[xv] fut abondamment traitée pour plusieurs raisons propagandistes. Tout d'abord, il convenait d'exacerber la haine envers l'ennemi auprès des habitants qui n'avaient pas directement souffert de ces attaques aériennes, en les informant de ces faits par le biais du cinéma. Ensuite, il fallait que le peuple soit soudé, les épargnés aidant les sinistrés.

Ces films britanniques étaient la réponse du gouvernement pour contrecarrer le « stoïcisme passif »[xvi] de la population qui aspirait à voir des actions plus agressives. Etait-ce vraiment une demande de la population ou bien une supposition des dirigeants ? C'est là que toute la propagande trouvait son sens et sa raison d'être. Nous revenons brièvement sur la production américaine d'avant leur entrée en guerre avec

Crisis (Crise), d'Herbert Kline et Alexander Hamid (1939), qui décrivait la mainmise allemande sur les Sudètes comme une démonstration de la brutalité nazie qui n'allait pas tarder à s'étendre sur le Monde libre, et *Lights Out in Europe* (Des Lumières s'éteignent sur l'Europe) d'Herbert Kline (1940) qui dénonçait les atrocités allemandes sur la population civile polonaise dès le début de l'invasion qui déclencha la guerre.

Nous allons utiliser ces deux films pour faire la transition vers notre thème suivant, puisqu'après avoir dénigré l'ennemi en se gaussant de lui et après l'avoir accusé des pires horreurs, il va falloir tout mettre en œuvre pour faire rallier les neutres à sa propre cause. C'est ce jeu subtil qui va faire pencher la balance de plus en plus vers son côté, le butétant d'affaiblir l'adversaire en ledécrédibilisant, pour ensuite le couper de ses sympathisants et pour au final lui damer le pion en lui interdisant des alliés que l'on va essayer de récupérer pour son propre compte.

Ainsi, *GPU*, ou *Guepeou*, film produit en 1942 par l'UFA et mis en scène par Karl Ritter, réalisateur de choc de Goebbels[xvii] , aura pour objectif de montrer l'aspect abject de l'ennemi en soulignant que l'expansionnisme communiste ne s'arrêtera jamais si l'on n'y met pas un terme tout de suite et tous ensembles.

Déshumaniser l'ennemi

Côté américain, notons le dessin animé de Tex Avery intitulé *Blitz Wolf* (Le Très méchant loup), qui sortit dans les salles en 1942. Les protagonistes sont bien sûr le loup et les trois petits cochons, incarnant Hitler (le loup se nomme Adolf Wolf) et Sergeant Pork[xviii] pour l'ainé des cochons.

Le film dénonce la naïveté de ceux qui peuvent avoir confiance dans un traité de non-agression signé par Adolf Wolf (le loup arbore ostensiblement la célèbre moustache de Hitler ainsi que sa mèche de cheveux si typique), tout en montrant la résolution d'un Sergeant Pork qui ne s'en laisse pas conter… C'est donc sous l'humour et la dérision qu'Avery s'attaque, au travers de ces personnages populaires que sont le loup et les cochons, à la perfidie hitlérienne et à l'objectif final des Nazis qui est de grignoter tous les pays du Monde afin d'accroître son Empire du mal. C'est juste après la tentative infructueuse des Alliés de débarquer à Dieppe en 1942 (*Operation Jubilee*) et les premiers débarquements américains à Guadalcanal qu'Avery eut l'idée d'utiliser les personnages de Walt Disney pour réaliser son propre dessin animé[xix]. Il en profite pour annoncer en préambule : « Le loup qui apparaît dans le film n'est *pas fictif*. Toute ressemblance entre ce loup et cette canaille de Hitler est parfaitement intentionnelle. » Voilà qui était parfaitement explicité.

Les Allemands quant à eux se faisaient fort d'exploiter l'hostilité de l'étranger pour un ennemi commun[xx] et tout fut mis en œuvre par les services de propagande nazis pour stigmatiser le mépris de l'Anglais pour ce pauvre *Paddy*[xxi]. Les Allemands avaient compris que bien que neutre, la République d'Irlande avait néanmoins donné son accord pour que ses ports soient utilisés par les Alliés, en outre le Royaume-Uni était le premier

partenaire commercial du pays. Ainsi, ce furent *Der Fuchs von Glenarvon* (Le Renard de Glenarvon), et *Mein Leben für Irland* (Ma vie pour l'Irlande), tous deux réalisés par Max Kimmich, respectivement en 1940 et en 1941 qui allaient rappeler aux Irlandais qui était leur ennemi de toujours. Il était principalement question dans le premier film de perfidie et de trahison (de la part des Anglais et des « loyalistes ») et d'esprit de sacrifice et de pureté d'âme pour leurs opposants. Le second film, « Recommandé pour sa valeur politique, artistique et à la jeunesse » par les services de Goebbels, met en exergue les mêmes valeurs citées plus haut, tout en allant plus loin dans le descriptif et dans le suggéré.

On y trouve davantage de scènes de torture (bourreaux anglais, victimes irlandaises, cela va de soi), et l'idée de don de sa personne pour la cause, d'honneur, de respect de la parole donnée est particulièrement soulignée. Des films britanniques, tels que *Night Train to Munich*, de Carol Reed (1940), *In Which We Serve*, de Noel Coward et David Lean, *49th Parallel*, de Michael Powell, *Dangerous Moonlight*, de Brian Desmond Hurst , tous trois de 1941 avaient comme but principal de faire entrer en guerre les Etats-Unis[xxii].Les thèmes abordés par ces quatre œuvres sont à nouveau le péril nazi, le sacrifice et l'aide nécessaire pour poursuivre la lutte, devenue de plus en plus difficile lorsque l'on se retrouve seul face à un ennemi puissant et acharné.

Nous serions aujourd'hui extrêmement choqués de voir et d'entendre des attitudes et des paroles usitées tout à fait naturellement à cette époque par des gens éduqués vivant dans des pays dit civilisés. Mais autrefois, cela était tout à fait de bon ton de trouver des « tares » à l'ennemi afin de mieux le « déshumaniser ». En effet, un adversaire que l'on reconnaît en tant qu'inférieur est beaucoup plus facile à éliminer. Les choses ne sont plus les mêmes quand on relègue son prochain au rang d'animal. Il faut toute une préparation psychologique de longue haleine pour parvenir à des résultats jugés probants[xxiii].

Quant au vocable qu'utilisaient les Américains pour désigner les Nippons, le terme le plus courant était *monkey*[xxiv] (singe), ou *monkey face* (face de singe) quand cela n'était pas *lemon face* (face de citron). Une des dernières séquences du film *Gung Ho !,* deRay Enright et produit par Universal en 1943, montre des *marines* américains venant de réduire un nid de résistance de l'armée du Mikado. Le personnage principal (le chef de corps ayant rang de colonel) que l'on a entendu tout au long du film s'exprimer dans un anglais américain soutenu, montrant bien un niveau d'éducation élevé, informe pourtant ses officiers subalternes des éléments suivants : « *The monkeys have had it !* » (Les macaques sont foutus !, nous hasarderions-nous à traduire très librement).

Nous retrouverons très souvent ce sobriquetinsultant dans les films américains tournés après 1941 et nous traduisons *monkey* par macaque et non singe, à dessein, car cela exprime mieux tout le mépris qui va bien au-delà d'une simple ressemblance supposée avec un sympathique animal. Les officiers de la US Navy entonneront une chanson où il est également question de singes qui ont « pris la raclée » dans *They Were Expendable* (Les sacrifiés) de John Ford, tourné en 1945 pour la MGM.

C’est à table devant une ravissante femme sous-lieutenant du corps médical invitée par un John Wayne[xxv] faisant ses premières armes que ces propos offensants pour nos oreilles contemporaines et politiquement correctes sont chantés haut et fort. Personne autour de la table n’est choqué. Ce procédé de deshumanisation de l’ennemi que nous qualifierions d’anthropomorphisme à l’envers est très important pour une autorité politique ou militaire qui veut faciliter la tâche des bourreaux qui exécuteront ses basses œuvres. Cette « animalisation » de l’ennemi ne doit nullement être mise sur le même plan que le bestiaire utilisé de façon plus atténuée dans le dessin animé de Tex Avery (voir *supra*). En effet, il y a bien racisme du Blanc pour l’Asiatique, tandis que l’Allemand ne sera jamais traité de la sorte.

La célèbre bande dessinée de Calvo et Dancette, *La bête est morte*, publiée en 1944-1945 et rééditée plusieurs fois jusque dans les années 1970, mettait en images « La guerre mondiale chez les animaux » où trônaient un Göring porcin et un putois de Goebbels de chaque côté de leur *Führer*, bête immonde et innommable. En effet, ce n’est pas parce qu’on assimile le fascisme à une bête immonde qu’on va le détester ; c’est parce qu’on le hait que la comparaison tombe sous le sens. C’est pareil pour le Nippon, contre-personnifié par un singe. Ce n’est pas parce que l’ennemi est figuré en singe que l’on va le mépriser ; c’est au contraire parce qu’on le méprise qu’on peut le figurer en singe[xxvi]. Marc Ferro nous rappelait lors d’un entretien[xxvii] avec Hector Yankelevitch à propos de sa série hebdomadaire *Histoire parallèle* que l’on observ(ait), assez gênés, le racisme des Américains quand ils parl(aient) des Japonais et de celui des Anglais pour les Italiens.

Des soldats mutilés étaient montrés pour appeler à la vengeance dans des films tels que *Cry Havoc*, de Richard Thorpe (1943), et là encore toute la réalité de la guerre sautait au visage du spectateur qui aurait du mal à gommer de sa mémoire ce qu’il avait vu. Cette façon d’hypnotiser le public avec diverses scènes, faisant chacune appel à des sentiments différents, selon la personne qui regardait, devait toucher tout le monde, faucons et colombes[xxviii] sans distinction.

Une autre figure assez récurrente avait sa place dans plusieurs longs métrages hollywoodiens, celle de l’aviateur descendant en parachute, après que son engin eut été touché, et essuyant le feu nourri de l’avion japonais s’acharnant sur sa victime sans défense. Ce cliché offrait là encore de quoi faire haïr et mépriser davantage l’ennemi, dépourvu de tout sens moral et d’humanité[xxix]. *Bataan*, de Tay Garnett (1943), était le parfait outil de propagande réunissant tous les ingrédients nécessaires à subjuguer le public.

L’extrême violence des combats sans pitié était matérialisée par des scènes montrant par exemple un *marine* atrocement mutilé encore attaché à un arbre après qu’il eut été torturé par ses bourreaux sanguinaires, une autre un soldat expulsé d’un avion en vol, pour ne pas citer les multiples actes de viol, suggérés mais jamais montrés, dont étaient victimes les infirmières américaines et supplétives. Les techniques d’hypnotisation, pour ne pas dire de conditionnement psychique étaient les mêmes dans chaque camp, bien que les images et la thématique abordée pouvaient différer. Il s’agissait de marteler les

mêmes images sur de multiples supports afin de les rendre intrinsèquement réelles, indiscutables et surtout inoubliables.

Les Allemands se rendirent compte que le public ne pouvait guère s'auto congratuler si son armée parvenait à broyer si facilement un adversaire indigne d'être combattu.

Or les Allemands n'étaient pas des Italiens, satisfaits de leurs valeurs guerrières en écrasant des tribus pauvrement équipées. Le « tir fut rectifié » avec le pendant oriental de *Sieg im Westen*, titré *Sieg im Osten*, de Walter Ruttmann, tourné quelques mois plus tard sur le front russe. Si le soldat slave n'était pas montré sous un meilleur angle que son homologue britannique, français, ou hollandais quant à son aptitude au combat, tout au moins la conquête des immenses steppes biélorusses et ukrainiennes pouvait-elle démontrer la supériorité technique et tactique des *Panzers* et de leurs équipages. Naturellement, les prouesses de ces engins étaient mises en avant, alors qu'en fait le T-34 russe était supérieur aux *Panzers* utilisés à l'époque.Plus subtiles étaient en revanche, les scènes dérangeantes de *Hitler's Children* (Les Enfants de Hitler), de Edward Dmytryk, réalisé en 1943 et produit par Edward A. Golden pour RKO. Ce film montrait aux spectateurs comment la jeunesse allemande se faisait embrigader par la machine hitlérienne et dans quelle mesure le pays avait été mis en coupe réglée par l'Ordre Noir.

L'action se situait dans le Reich juste après que les Nazis en furent devenus les nouveaux maîtres. On y voyait la population terrorisée par les brutes SA et la Gestapo et les parents complètement dépassés, et même menacés par leurs enfants en uniforme des Jeunesses Hitlériennes. Ces derniers n'hésitaient pas à dénoncer leurs géniteurs auprès des autorités s'ils estimaient que ces derniers étaient trop frileux par rapport à la nouvelle ligne du Parti.

Une jeune femme américaine d'origine allemande se trouvait ainsi entre les griffes de l'ogre en se retrouvant prisonnière du programme *Lebensborn*[xxx], avec tout l'aspect odieux de ce chantage ignoble. La fin du deuxième tiers de ce long-métrage montrait des images insoutenables de femmes jugées impropres à procréer, car politiquement instables, se faire stériliser à la chaîne par des équipes spécialisées, dans un hôpital tenu secret.

Les interventions étaient supervisées par des officiers et des médecins SS se délectant du résultat final. Ce film très réaliste et hautement didactique aurait pu être aussi bien réalisé par les Allemands eux-mêmes si l'on en juge le souci du détail apporté[xxxi]. Le message de ces images fortes semblait clair : Voilà ce qui nous attend si nous perdons la guerre.

Il est intéressant de bien mettre ce film dans son contexte temporel et historique car sa sortie en salles correspondait à l'attaque alliée en Italie, ventre mou de l'Europe, comme disait Churchill.

Pendant cette même année, les Allemands diffusèrent chez eux et dans les pays

occupés, des images insoutenables des charniers de Katyn[xxxii] où des milliers d'officiers polonais avaient été mis à mort par l'Armée Rouge auparavant. Ces documentaires étaient inclus dans les actualités hebdomadaires montrées au cinéma et l'objectif était de montrer la brutalité du Slave, considéré comme un sous-homme. Evidemment, on occultait tout ce qui se passait au même moment dans les camps d'extermination qui désormais étaient présents un peu partout en Europe continentale occupée par l'Allemagne et ses alliés.

Conditionner l'opinion publique

L'Italie fasciste n'était pas en reste puisque Mussolini, qui avait été journaliste dans sa jeunesse, était fortement enthousiasmé par le cinéma dès qu'il devint parlant.[xxxiii] En effet, le *Duce* comprit très vite le formidable potentiel de ce vecteur de propagation des idées lorsqu'il était intégré au « gouvernement invisible ».[xxxiv]

Ce fut le dernier vrai film fasciste de Rossellini, *L'Homme à la croix de bois*, qui relatait les aventures d'un aumônier militaire italien servant sur le front de l'est aux côtés des Allemands contre les hordes barbares de l'Armée Rouge en 1941. Les soldats italiens étaient montrés comme des soldats qui faisaient preuve d'une extrême clémence envers les soldats russes vaincus[xxxv], alors que ces derniers étaient montrés comme faisant preuve de la pire cruauté. On y voyait notamment un soldat italien capturé et exécuté sur le champ, sans la moindre forme de procès, simplement parce qu'il possède sa carte du Parti fasciste parmi ses papiers personnels. Ce film manifestement anticommuniste était destiné à montrer la lutte idéologique que menait l'Italie fasciste contre la barbarie bolchévique, en mettant en exergue le caractère sacré de cette croisade contre les hérétiques. En effet, ce combat politique faisait appel à la religion, du nom de laquelle il se réclamait.

Les troupes italiennes n'étaient pas montrées comme des conquérants en quête d'un nouvel espace vital, mais comme des missionnaires chargés de christianiser les sauvages slavo-asiatiques. Ainsi, les différents belligérants utilisaient des messages et des images très variés dans leur cinéma pour persuader le public d'adhérer à leur vision des choses. Le plus important était de trouver une thématique capable d'atteindre la sensibilité des récepteurs visés afin de bien les convaincre qu'ils devaient continuer à faire confiance à leurs dirigeants.

Il était impératif que tous gardent la foi et contribuent du mieux qu'ils pouvaient à aider leurs chefs politiques à mener à bien un combat sans merci contre un ennemi sanguinaire et sans pitié.

Nous allons voir comment le cinéma fut utilisé pour confirmer des choix qui avaient pu être jugés objectivement absurdes par certains au départ. *The Fighting Seabees* (Alertes aux Marines), d'Edward Ludwig, tourné en 1944 pour Republic Pictures est un film « recolorisé » qui relate les aventures d'ouvriers et de techniciens civils américains chargés d'effectuer d'importants travaux stratégiques pour les forces armées

américaines sur le théâtre des opérations dans le Pacifique[xxxvi].

Les premières scènes mettent aussitôt les spectateurs dans l'ambiance générale : les Japonais ont mitraillé à dessein ces ouvriers civils désarmés afin de les empêcher de mener à bien les travaux qui leur ont été confiés par l'aéronavale américaine, à savoir la construction de terrains d'atterrissage pour les avions de chasse de l'USAAF[xxxvii] ou de la *Navy.*

Le patron de cette entreprise privée sous contrat avec la *Navy*, un certain Donovan campé par un Wayne dans toute sa splendeur habituelle, se désole de ne pas avoir l'autorisation d'armer ses hommes et en réfère au commandement militaire. Suit une fin de non recevoir, car il est hors de question d'armer des civils qui seraient alors considérés comme des francs-tireurs dépourvus des droits habituellement accordés aux combattants réguliers par la Convention de Genève. Dovovan fait remarquer aux autorités que cela n'a guère d'importance puisque les Japonais ne les respectent absolument pas, puisqu'ils tuent des civils sans défense de toute manière. Les images montrées aux spectateurs montrent bien qu'il a raison. Donovan se rend à Washington avec le commandant de l'*US Navy* avec qui il travaille et il est finalement décidé qu'une nouvelle unité militaire sera créée, puis entraîné sous les ordres d'un Donovan promu commandant pour la circonstance. C'est ainsi qu'un bataillon de constructeurs du Génie[xxxviii] est mis sur pied et instruit immédiatement. Ils sont ensuite acheminés sur leurs sites de travail par convoi maritime et des conversations vont bon train concernant « Tôjô[xxxix] et ses petits singes » et des remarques telles que « ici, il n'y a pas de Jaunes » et autres formules pour le moins racistes que l'on s'interdirait aujourd'hui.

Mais voilà, l'image montre encore une fois au public que toutes ces remarques irrespectueuses sont justifiées par les actes perpétrés par les soldats du Mikado. L'image ne saurait mentir et prouve bien que dès le départ, l'on avait raison de déshumaniser l'ennemi en le montrant tel un animal dépourvu de toute sensibilité. Une scène vers la fin de ce long-métrage montre un combat désespéré dans lequel les soldats américains du Génie s'affrontent pratiquement au corps à corps avec leurs ennemis et la lutte se termine à coups de sabres, baïonnettes, pelles et pioches et même à la grue et au bulldozer.

On y voit un conducteur d'engin (une grue chenillée) saisir un groupe de soldats nippons avec le godet pour les jeter dans le précipice comme s'il s'agissait de sable ou de graviers. Tout le monde applaudit lorsque la marchandise humaine est déversée dans les abîmes. La haine et le mépris sont dans ce film les deux éléments majeurs que les images semblaient justifier à grands renforts de scènes préparatoires destinées à bien conditionner le public à accepter toute cette horreur et cette violence présentées comme naturelles et indispensables.

On retrouve ces mêmes ingrédients dans la plupart des productions hollywoodiennes du tout début des années quarante et les films tournés à partir de 1943 semblent prouver que les Américains, par exemple, avaient raison de considérer les Nippons

comme des animaux n'ayant plus rien à voir avec l'espèce humaine[xl]. Les massacres systématiques de Nankin[xli], dès 1937, avaient prouvé ce dont étaient capables les fils du Soleil Levant. Le film *Guadalcanal Diary*, de Lewis Seiler, tourné pour la 20th Century Fox et inspiré du journal personnel de Richard Tregaskis relate la campagne américaine de Guadalcanal, dans les Îles Salomon, pour laquelle les *marines* ont la mission de bouter les Japonais hors du territoire. Les premières scènes se déroulent à bord de l'armada américaine qui approche les côtes juste avant le débarquement du 7 août 1942, et qui paraît déjà comme une répétition du Jour J qui aura lieu sur les côtes normandes vingt-deux mois plus tard. Les conversations entre *GIs* rappellent que l'ennemi est encore et toujours déshumanisé, tant le seul vocale utilisé pour le nommer est *monkey*, et rien d'autre. Il est question d'*ultimate victory for our cause*, parce que *God favours the bold*[xlii]dès que le débarquement se déroule sur les plages. Puis les *marines* arrivent dans un village déserté par l'armée japonaise et y découvrent trois misérables en haillons qu'ils prennent pour des soldats nippons et qu'ils insultent avant de se rendre compte qu'ils étaient en fait des travailleurs forcés. Ces petits hommes jaunes qualifiés de singes sont finalement soignés, mais le mal a été fait, ou plutôt dit.

Un prisonnier japonais est par la suite promené tenu en laisse, comme un chien, pour ne point qu'il s'échappe car les Américains veulent qu'il les emmène vers les positions ennemies. Par la suite, une patrouille de reconnaissance américaine se trouve prise à parti sous un feu nourri et seul un soldat, campé par Anthony Quinn, parvient à s'exfiltrer à la nage, non sans avoir été témoin de scènes de pillage des cadavres de ses camarades auxquelles se livre la soldatesque nippone. Parvenu à rejoindre tant bien que mal ses propres lignes, ce seul survivant de la patrouille raconte ce qui s'est passé, insufflant un fort désir de vengeance auprès de son unité. C'est seulement vers le milieu du film qu'un certain respect est accordé au soldat japonais, car il se bat silencieusement, sans se plaindre, et qu'il est en outre capable de bien se battre, même affamé.

Nous retrouvons là une thématique que nous avons abordée précédemment avec les Allemands, à savoir qu'un ennemi ne vaut la peine d'être combattu que s'il en est digne. Point d'honneur à vaincre des combattants faibles ou exténués semble être le message. La fin de ce long-métrage apporte la preuve que le soldat américain s'est aguerri et a appris au contact de son homologue japonais.

Une scène intéressante montre un jeune *GI*, allongé par terre et faisant le mort, laisser passer devant lui trois soldats japonais, pour leur lâcher une généreuse rafale de pistolet-mitrailleur Thompson dans le dos en leur criant : « *That's what you taught me Tôjô !* »[xliii]. La dernière partie du film est dédiée à un massacre en règle des maigres unités nippones qui n'ont d'autre alternative que de se jeter à la mer pour échapper au feu des *marines* qui semblent ainsi laver la souillure de leurs premiers échecs dans le sang de leurs ennemis, mêlé à l'eau de mer.

Sitôt la guerre terminée en Europe, l'omnipotente industrie cinématographique hollywoodienne s'était donné comme mission de rééduquer l'Europe, sur le plan idéologique et culturel en diffusant des « films alliés et inoffensifs » pour les Français qui

seraient tentés par le communismexliv , ou bien très franchement pacifistes et antinazis pour les derniers nostalgiques qui avaient espéré que le Reich dure mille ans et qui ne pouvaient se résoudre à la défaite. Franck Capra entama la réalisation de *Here is Germany*, au printemps de l'année 1945, film étant l'objet d'une commande spéciale du Ministère américain de la Guerre, dont le but était de donner aux troupes américaines d'occupation du territoire allemand, une vision de l'Histoire de l'Allemagne, naturellement revisitée. Ce film « éducatif » avait pour vocation de permettre aux GIs de s'accoutumer aux us et meurs de la population allemande tout en restant très vigilants face à un peuple montré comme particulièrement belliciste depuis toujours, ainsi que le montraient les images, relatant sans cesse les conflits précédents.

i Sun Tzu, L'Art de la guerre, écrit probablement il y a vingt-cinq siècles en Chine, Paris, ISC-Economica, 2004, préceptes tirés par des commentateurs postérieurs et cités dans Vladimir Volkoff, La Désinformation, arme de guerre, Paris, Julliard/L'Age de l'Homme, 1986, pp. 25 et 26 (chapitre 1 intitulé Le Prophète de la désinformation, Sun Tzu).

ii Comme le fit non sans aplomb Herman Göring à un Chamberlain médusé lors de la signature des Accords de Munich en 1938, affirmant avec véhémence que contrairement aux Anglais qui avaient parqué les familles boers pour les affamer afin de briser le moral des combattants, le Reich, quant à lui, enfermait les « éléments antisociaux et inadaptés » dans des lieux sûrs afin de les soustraire à la vindicte populaire.

iii Goebbels écrivit à moult reprises dans ses Mémoires qu'une propagande efficace était celle qui ne se remarquait plus tellement elle était « fondue dans la masse ». Joseph Goebbels, The Goebbels Diaries, Londres, Hamish Hamilton, 1948.

iv Ce film était sorti en salles en couleur mais n'est malheureusement disponible en vidéo qu'en noir et blanc.

v Thématique que nous retrouverons à grand renfort de productions d'après guerre (la Seconde). Nos amis allemands s'en offusquent d'ailleurs en voyant les Mur de l'Atlantique, Grande Vadrouille et consorts en nous rappelant sans cesse qu'une armée présentée comme si stupide n'aurait jamais tenu en haleine aussi longtemps la quasi-totalité de l'Europe continentale, une partie de l'Afrique du Nord et la Russie jusqu'aux portes de Moscou. Nous les rassurons en leur expliquant que ces films d'humour sont très populaires en France et qu'ils tentent de faire oublier les « années noires » et la honte de la collaboration. Il est intéressant de constater que les films allemands traitant du même sujet montrent à contrario un ennemi toujours plus fort et digne d'être combattu par la Wehrmacht car les Allemands ne voient pas l'intérêt de montrer leur supériorité devant un ennemi faible, filmographie d'après guerre s'entend.

vi C'était le sort réservé à l'époque aux espions ou autres francs-tireurs qui ne revêtaient pas d'uniforme clairement identifiable tout en menant une action de lutte, considérée comme subversive.

vii Ce film figure à la collection des œuvres en prêt gracieux au Musée Mémorial pour la paix de Caen.

viii Un dicton populaire très répandu en Grande-Bretagne depuis la Deuxième Guerre mondiale disait à qui voulait bien l'entendre, que la liste des héros militaires italiens de cette guerre pouvait tenir sur un timbre poste (souvenirs personnels de l'auteur qui vécut en Angleterre de 1976 à 1982 quand cet adage était resté une forme de Joke, c'est-à-dire une blague, encore bien en vogue de nos jours). Les légendes sont parfois tenaces, même si elles peuvent être, souvent, exagérées et pas toujours vraiment fondées.

ix Terme utilisé par Philippe Pilard, Histoire du cinéma britannique, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 43.

x Guide, en Italien. C'était le titre officiel donné à (ou pris par) Benito Mussolini.

xi Le lecteur aura à l'esprit les images (photos ou films) montrant Mussolini branler du chef en exhibant un menton volontaire, les poings martialement enfoncés sur les hanches.

xii La plupart des dirigeants des « major compagnies » (orthographe de l'ouvrage) étaient d'origine juive et avaient fui le nazisme et de fait connaissaient la menace que faisait peser la politique hitlérienne sur le Monde libre. Patrick Brion, Le Cinéma de guerre, Paris, Editions de la Martinière, 1996, pp. 83-85.

xiii Les officiers SS responsables des exécutions massives n'hésitaient pas à filmer leurs forfaits pour la postérité, sûrs de leur bon droit. C'est seulement vers la fin de la guerre, voyant leur cause perdue et les Alliés approcher, qu'ils décidèrent de détruire leurs collections cinématographiques privées. Quelques unes furent néanmoins retrouvées et furent utilisées contre eux lors des procès de Nuremberg.

xiv La scène du gant de Heydrich tombé par terre en attente d'être ramassé par un général tchèque est éloquente et montre bien que la collaboration était hiérarchisée en rappelant qui étaient les maîtres.

xv Nom donné a l'ensemble des opérations de bombardements allemands sur les villes de Grande Bretagne, cela signifie éclair en allemand et fait à la fois référence aux éclairs dues aux explosions, et aux éclairs (flash en anglais, bien que le vocable allemand était usité) sortant des bouches à feu de la DCA britannique.

xvi Anthony Rhodes, La Propagande dans la Seconde Guerre Mondiale, op. cit., p. 227.

xvii Nous reprenons ici l'expression utilisée par Francis Courtade et Pierre Cadars dans leur ouvrage très complet intitulé Histoire du Cinéma Nazi, Paris, Eric Losfeld, 1972, p. 185.

xviii Sergeant Pork en référence à Sergeant York, personnage et héros mythique

américain de la Grande Guerre qui alimenta moult bandes dessinées et fut porté à l'écran par Howard Hawks en 1941 sous le titre éponyme. Le héros, bien malgré lui, Alvin York fut campé par un Gary Cooper qui commençait à être connu des cinéphiles outre-Atlantique. Ce sergent devint célèbre par un acte de bravoure exceptionnel lorsqu'il prit à parti un nid de mitrailleuse ennemie pour ensuite donner l'assaut et faire 132 prisonniers avec l'aide de sept de ses camarades. Sergeant York représente dans le légendaire militaire américain la volonté intrinsèque de ne jamais accepter la défaite. Il incarne tout ce qui est honorable dans le monde militaire : courage, bravoure, respect des ordres reçus et de l'adversaire, ténacité et esprit de sacrifice. L'Armée Américaine commanda la fabrication d'un char antiaérien doté de canons jumelés de 40 mm à tir rapide auprès de General Dynamics en 1978 et de Ford en 1980, lesquels sont toujours en service de nos jours. Cet engin s'appelle le Sergeant York. F.M. von Senger und Etterling, Tanks of the World 1983, Londres, Arms and Armour Press, 1983, pp. 540-542.

xix Patrick Brion, Le Cinéma de Guerre, op. cit., p. 103.

xx Francis Courtade et Pierre Cadars, Histoire du cinéma nazi, op. cit., p. 72.

xxi Nous utilisons cette antonomase à dessein puisqu'il est usité par les Britanniques pour nommer, avec mépris ou condescendance, les Irlandais.

xxii Julie Zaugg in Gianni Haver (dir.) La Suisse, les Alliés et le cinéma, Lausanne, Editions Antipodes, 2001, pp. 35-46 du chapitre intitulé : La guerre se gagne avant tout « à la maison » : le cinéma de fiction anglais.

xxiii C'est ainsi que les tireurs d'élite militaires sont conditionnés à ne parler que de « cibles » ou d' « objectifs », tout vocabulaire se référant à l'humain est rigoureusement proscrit, afin de rendre psychologiquement plus soutenable l'action qui consiste à supprimer un être humain à distance à l'aide d'un fusil à lunette de haute précision qui vous permet de voir clairement l'expression faciale de la victime au moment précis où la balle met un terme à son existence. L'émotion dégagée par la cible à cet instant est souvent l'immense étonnement (pourquoi moi ?), l'horreur, la douleur, le soulagement, l'acceptation de la fatalité, le défi bientôt post mortem, le mépris, rarement la haine. Ces lignes sont importantes car le cinéaste, qui certes ne tue personne, ressent exactement la même chose que le sniper. Lui aussi a besoin du « filtre psychologique » qu'est l'objectif de sa caméra, comme le tireur a besoin du réticule de sa lunette de tir, ce filtre servant à se détacher du monde réel, sans quoi l'un comme l'autre deviendraient fous devant toute cette horreur qu'est la guerre, dont l'un est un des acteurs et l'autre un spectateur-rapporteur, il nous semble opportun de le rappeler.

xxiv Teruhiko Asada, La Nuit des mille suicides, Paris, Editions France-Empire, 1971, p. 21.

xxv John Wayne, alors débutant dans le cinéma, sera surnommé The Duke une vingtaine d'années plus tard par la profession. Ce Texan de très haute stature incarnait

volontiers la virilité masculine américaine, les traditions conservatrices WASP (White Anglo Saxon Protestant) de l'Amérique qui réussit et le modèle étatsunien à suivre, à un tel point, et cette anecdote est peu connue, que sa tête fut mise à prix par le KGB à la fin des années 1960, notamment après la sortie de The Green Berets, réalisé par John Wayne et Ray Kellog en 1968 pour Warner Bros. De très subtils dialogues entre le Colonel Kirby (Wayne) et le reporter de guerre antimilitariste George Beckworth (David Janssen) allaient convaincre le Monde entier que l'intervention militaire américaine était des plus justifiée. C'est en cela que ce film, au demeurant un excellent film d'action, doit être considéré comme un chef-d'œuvre de propagande, à un moment où il fallait convaincre le public, et surtout le Congrès d'augmenter les effectifs américains opérant directement au Vietnam jusqu'à 500,000 hommes. Il est question dans ce long métrage des relations américano-vietnamiennes et nord-sud vietnamiennes.

xxvi Cité par Michel-Louis Rouquette dans son ouvrage : Propagande et citoyenneté, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 37-39.

xxvii Cet entretien figure dans son ouvrage Cinéma et Histoire, op. cit. et l'extrait que nous citons se trouve en page 129.

xxviii Ces deux oiseaux sont utilisés de façon métaphorique pour désigner les bellicistes et les pacifistes dans la culture et la tradition américaines.

xxix Robert Fyne, The Hollywood Propaganda of World War II, Lanham & Londres, Scarecrow Press, inc. 1997, p. 37.

xxx Ce programme consistait à faire concevoir des enfants issus de géniteurs jugés « sains de corps et d'esprit », sélectionnés selon des critères raciaux et physiques. Les futurs parents choisis pour cette mission ne se connaissaient pas et n'avaient nul besoin de s'aimer et encore moins se marier. Les futures mères étaient des femmes répondant aux canons de beauté et d'intelligence conformes aux directives nazies et les pères étaient principalement des SS méritant cet honneur. Le but de l'opération était naturellement de fournir de la « chair à canon », les Anglophones diraient canon fodder, à la machine de guerre hitlérienne qui en aurait besoin prochainement. Les Nazis voyaient loin, avec la perspective d'un Reich qui devait durer mille ans.

xxxi Un petit bémol toutefois concernant les insignes de grades cousus sur les uniformes des principaux officiers SS vus dans le film et qui tiennent les rôles principaux. Nous pensons que la production aurait pu faire l'effort de faire correspondre les galons avec les appellations. Ainsi le Hauptsturmführer (capitaine) arbore des insignes de Sturmbannführer (commandant) alors que le Standartenführer (colonel) porte quant à lui les insignes de Gruppenführer (général de division).

xxxii Michael Balfour, Propaganda in War 1939-1945, Londres, Routledge, 1979, pp. 332-334 et documentaire vidéo intitulé Dans la forêt de Katyn, de Marcel Lozinski et Andrej Wadja, La Sept, 1990.

xxxiii Shlomo Sand, Le XXème siècle à l'écran, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 233.

xxxiv Nous reprenons là l'expression utilisée par Normand Baillargeon pour qualifier la propagande, dans sa préface de l'ouvrage d'Edward Bernays (op. cit.).

xxxv Les Italiens ne doutaient vraiment de rien alors qu'en 1943, quand le film fut réalisé, il apparaissait plus évident de jour en jour que le sort des armes était scellé sur le front de l'est, et certainement pas à l'avantage des forces de l'Axe. En outre, les armées américaine et britannique envahissaient la Sicile un mois après le tournage.

xxxvi Concernant ce théâtre d'opération, lire l'excellent ouvrage très détaillé de Robert Leckie, Challenge for the Pacific, New York, Doubleday, 1965. L'auteur fit toute la campagne du Pacifique au sein de la Première Division des Marines et fut ainsi un témoin oculaire de premier ordre, car toujours en première ligne.

xxxvii A cette époque, l'aviation militaire appartenait à la marine ou a l'armée de terre, il n'y avait pas encore d'armée de l'air indépendante. USAAF signifie United States Army Air Force. Navy désigne la marine de guerre. On dit US Navy ou simplement Navy pour la différencier de la marine marchande (civile et commerciale).

xxxviii L'Arme du Génie, ou Corps du Génie est composée de techniciens hautement qualifiés qui sont spécialisés soit dans la construction, soit dans la destruction. Ils peuvent être amenés aussi bien à construire des casernes ou hôpitaux de campagne qu'à faire exploser des ponts ou autres édifices. Ce sont en outre des spécialistes des mines, pièges et explosifs. C'est à eux, notamment, qu'incombent les très dangereuses missions de déminage et de désobusage. Le Génie est considéré à juste titre comme « Arme », les Anglo-Saxons disent Service, de combat de première ligne.

xxxix Tôjô Hideki (nous respectons l'usage nippon qui consiste à placer toujours le nom avant le prénom) cumulait à cette époque les fonctions de commandant en chef des armées, Premier Ministre et Ministre de la Défense avant d'être destitué par l'Empereur vers la fin de la guerre. Jean-Louis Margolin, op. cit., p. 123.

xl Les Japonais disaient exactement la même chose des Américains.

xli Lire Jean-Louis Margolin, op. cit., pp. 169-232.

xlii Victoire finale pour notre cause, et Dieu est du côté des audacieux, pour bien démontrer la légitimité de cette opération militaire de grande envergure qui restera dans les annales militaires américaines à tout jamais.

xliii C'est ce que tu m'as enseigné Tôjô ! (Chef d'Etat-major de l'Armée Impériale et chef du gouvernement nippon au moment des faits).

xliv Jean-Pierre Azéma, op. cit., p. 294.

Balfour Michael, *Propaganda in War 1939-1945*, Londres, Routledge, 1979.

Bellan Monika, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, 2001.

Brion Patrick, *Le cinéma de guerre*, Paris, Editions La Martinière, 1996.

Coutau-Begarie Hervé et D'Hugues Philippe (dir.), *Le cinéma et la guerre*, Paris, Editions CFHM-ISC-Economica, 2006.

Culbert David, *Film Propaganda in America*, New York, Greenwood, 1991.

Cull Nicholas, *The British Propaganda against American Neutrality*, Oxford, OUP, 1995.

D'Almeida Fabrice, *Images et Propagande*, Paris, Casterman, 1998.

Dorna Alexandre, *Fondements de la psychologie politique*, Paris, PUF, 1998.

Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

Gauthier Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 2004.

Powell Michael, *A Life in Movies, An Autobiography*, Londres, Heinemann, 1986.

Quellien Jean, *La Seconde Guerre mondiale*, Caen, Le Mémorial, 2004.

Rhodes Anthony, *Propaganda in World War II*, New York, Chelsea House, 1976.

Sand Shlomo, *Le XXème siècle à l'écran*, Paris, Editions du Seuil, 2004.