À l'assaut du réel : images du débarquement du 6 juin 1944

Lefebvre Jacques

Pour citer cet article
Lefebvre Jacques, « À l'assaut du réel : images du débarquement du 6 juin 1944 », *Cycnos*, vol. 21.2 (Les États-Unis et la guerre. Les États-Unis en guerre), 2004, mis en ligne en octobre 2006.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/636

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/636
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/636.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

À l'assaut du réel: images du débarquement du 6 juin 1944

Jacques Lefebvre

Jacques Lefebvre enseigne l'anglais en classe de Première Supérieure au Lycée Masséna de Nice. En outre, il assure un cours de cinéma sur le western pour le département des Études Anglophones de la Faculté des Lettres de Nice et intervient à la Cinémathèque de Nice en tant que conférencier. Son domaine de recherche est le cinéma anglo-américain. Il a publié des articles dans *Cycnos*, *CinémAction*, *Positif* et *CinéNice* (revue de la Cinémathèque de Nice).

How does one portray war and especially D-Day? Representing war is a daunting challenge. The "reality" of war is a deluding concept since by trying to represent war one must necessarily choose to approach the subject from a specific angle in order to convey an impression or an emotion. Therefore such an enterprise is a rather complex procedure in which the very notion of objectivity is constantly challenged. The newsreels, the documentary films, the photographs shown in various magazines after D-Day all contribute to the construction of a "reality". The "reality" perceived at the time is obviously different from the "reality" we perceive today. The most striking example is the series of photographs taken by Robert Capa on D-Day. We know now that they were the result of some terrible mistake made by a young technician in London and yet the blurring effect of these shots has become iconic and its authenticity is taken for granted. Our perception of D-Day also varies depending on whether the documents we see are in black and white or in colour. For many years the "reality" of D-Day was in black and white. We are now discovering films in colour that alter our perception of the event. Of course we do not only rely on newsreels, documentary films and photographs. Our perception of D-Day is also guided, or misguided some would say, by works of fiction. Three films epitomize the

various choices and approaches taken in order to reconstruct the "reality" of the invasion. They are: *The Longest Day (*Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1961), *The Big Red One* (Samuel Fuller, 1980), and *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998). The "reality" of war as shown by these three films is not a consistent one. It is still D-Day but our perception is influenced by an array of parameters that include narrative, aesthetic and technical choices, as well as the aura of film director and the size of the budget allocated by the producers.

Débarquement, Robert Capa

D- Day, The Longest Day, The Big Red One

> *Omaha Beach*, seule trouée dans les 30km de falaises qui séparaient *Utah Beach* des plages du débarquement britannique, était peu propice à un assaut amphibie. Flanquée de part et d'autre de falaises de 30 m de haut, la plage se fermait sur un remblai abrupt de galets, et sur des dunes. Derrière encore s'étendaient sur 200 m des marais salants qui butaient sur un escarpement et qui étaient coupés en quatre endroits par des failles. […] Zone d'assaut évidente sur cette côte de falaises, la plage était bien défendue. Des obstacles minés, des cadres de fer, des pieux en bois, des hérissons d'acier jonchaient le sol. En haut des dunes couraient des barbelés et un muret en béton. Des fossés antichars quadrillaient le marais, largement miné par ailleurs. Des deux extrémités de la falaise, des canons de 75 et de 88, abrités derrière des murs épais de près d'un mètre, pouvaient ratisser la plage. Face à celle-ci, regroupés autour des chemins, se trouvaient les blockhaus, 8 emplacements pour gros canons, 35 casemates, 18 canons antichars et 85 nids de mitrailleuses.[1]

Comment rendre compte de la réalité de la guerre ? Peut-on accéder à la vérité de cette expérience et la communiquer par des images sans la trahir, la travestir par des artifices de cadrage et de mise en scène ? Le montage n'est-il pas une façon de tronquer, de falsifier cette

[1] *Atlas du débarquement et de la bataille de Normandie, 6 juin-24 août 1944*, John Man (Paris: Editions Autrement, 1994), p. 46. Traduction : Anne-Marie Darras et le colonel (CR) Jacques Vernet.

expérience chaotique faite d'horreur, de sueur et de sang ? La représentation de la guerre en tant que spectacle n'est-elle pas suspecte ? Que dire de la présence de stars destinées à capter un public séduit par cette guerre par procuration ?

La mise en scène est par nature trahison parce qu'elle implique des choix et impose des points de vue, mais c'est l'émotion qu'elle parvient à faire surgir qui est authentique et qui vise à restituer la vérité première de cette expérience unique et effroyable.

La guerre au cinéma, que ce soit dans le cadre de films documentaires, de films de propagande, de films d'actualités ou de films de fiction, pose le problème de la représentation de cette réalité qui est par nature fragmentaire, instable et multiple. Il n'y a pas une réalité, mais des réalités en fonction des différents modes de représentation, en fonction des époques et des codes en vigueur, en fonction des représentations passées qui ont imposé une vision, une esthétique. Les réalisateurs peuvent choisir de se laisser enfermer dans ce carcan ou bien ils peuvent décider de s'en affranchir.

Il n'y a donc pas une représentation figée du débarquement du 6 juin 1944, mais de multiples représentations qui tentent d'approcher la réalité de cette entreprise hors du commun. Le travail des photographes est à ce titre exemplaire car il a inscrit dans la mémoire collective des images qui sont devenues de véritables icônes tant elles sont emblématiques et signifiantes. Ce sont également des images qui sont reprises, calquées, détournées dans les films de fiction traitant du débarquement pour obtenir un effet de réel. Ainsi, c'est le nom du photographe Robert Capa que l'on garde en mémoire à propos des premières images d'Omaha Beach. Il était pourtant accompagné de trois autres correspondants photographes. Robert Capa était chargé de "couvrir" les troupes américaines en compagnie de Bert Brandt de Acme, George Rodger avait pour tâche de photographier les troupes britanniques et le photographe de Life, Robert Landry devait se concentrer sur les parachutistes. Des centaines de photos ont été prises, et quantités d'ouvrages, de nos jours, nous permettent d'avoir une vision assez précise des opérations.

L'image la plus classique est un point de vue subjectif pris à bord d'une péniche de débarquement au moment où les troupes américaines abordent Omaha Beach. De toute évidence, c'est la dramatisation de l'instant qui donne toute sa force à ce type de cliché. Il y a aussi

quantités de photos représentant les défenses édifiées par l'ennemi, des vues de la plage jonchée de cadavres et de carcasses de blindés avec en arrière plan les barrages de ballons arrimés aux navires par des câbles d'acier afin d'empêcher l'aviation allemande d'attaquer en vol rasant, des photos de soldats blessés, des photos aériennes, etc. Pourtant, ce sont les dix clichés de Robert Capa publiés dans Life le 19 juin 1944 que la mémoire collective a retenu. Ce sont dix instantanés qui représentent la première vague d'assaut progressant difficilement dans l'eau, ou cherchant à s'abriter sur la plage derrière les tétraèdres installés par l'ennemi. Ces photos, sauvées d'un total de 72 ou de 106 selon les sources, après une malencontreuse erreur de manipulation, sont devenues les photographies "officielles" du débarquement.

La grossièreté du grain et le flou de l'image leur confèrent une authenticité que nous savons factice, mais que nous acceptons comme signe emblématique et indubitable de la réalité chaotique du débarquement à Omaha Beach.

> In the morning we docked at Weymouth. A score of hungry newspapermen who had not been allowed to go along on the invasion were waiting for us on the pier to get the first personal experience stories of the men who had reached the beachhead and returned. I learned that the only other war correspondent photographer assigned to the " Omaha " beach had returned two hours earlier and had never left his boat, never touched the beach. He was now on his way back to London with his terrific scoop.
>
> I was treated as a hero. I was offered a plane to take me to London to give a broadcast of my experience. But I still remembered the night enough, and refused. I put my films in the press bag, changed my clothes, and returned to the beachhead a few hours later on the first available boat.
>
> Seven days later, I learned that the pictures I had taken on " Easy Red " were the best of the invasion. But the excited darkroom assistant, while drying the negatives, had turned on too much heat and the emulsions had melted and run down before the eyes of the London Office. Out of one hundred and six pictures in all, only eight were salvaged. The captions under the heat-

> blurred pictures read that Capa's hands were badly shaking.[2]

En outre, une photo parmi les dix est devenue encore plus emblématique, à telle enseigne qu'elle figure sur la page de couverture de nombreux ouvrages, notamment sur celle du récit de Capa, Slighly Out Of Focus. Il s'agit du cliché représentant un G.I. rampant sur la plage, cliché pris près de Colleville-sur-Mer. Les traits du visage du soldat sont visibles, mais noyés dans le flou général. On reconnaît en arrière plan les tétraèdres et l'on devine les silhouettes d'autres G.I.s cherchant refuge derrière ces obstacles. L'effet est saisissant justement en raison de l'imperfection du cliché qui souligne l'intensité de l'action et la proximité du photographe par rapport à son sujet. En effet, Capa se plaisait à dire que "si la photo n'est pas bonne c'est que le photographe n'est pas assez près". Au-delà du réel, on semble accéder à la vérité de cet instant crucial. Soldat inconnu pris dans la tourmente de cet assaut sanglant, le G.I. symbolise à lui tout seul l'audace de ces hommes qui débarquaient en vagues successives et qui, une fois arrivés sur la plage, se trouvaient bloqués sans réelle protection sous le feu de l'ennemi.

Ce soldat inconnu, représentatif d'une réalité, ne restera pas inconnu. Selon le biographe de Capa, Richard Whelan, il s'agit de Edward P. Regan qui se trouvait alors dans la compagnie K du 3e bataillon du 116e régiment d'infanterie. Le 116e, qui appartenait normalement à la 29e division, avait été rattaché à la première division pour le débarquement. Whelan rapporte d'ailleurs le témoignage de Regan :

> Edward P. Regan, qui s'est reconnu dans le soldat émergeant de l'eau sur la fameuse photo de Capa du jour J, se rappelle qu'il débarqua avec la seconde vague à l'heure H plus 40 minutes avec l'espoir que la première aurait libéré la plage pour s'enfoncer à l'intérieur des terres. Ce ne fut pas le cas, car nous les avons trouvés groupés derrière la digue, occupant seulement à peu près 25m de plage. Il y avait un tel

---

[2] Robert Capa *Slightly Out of Focus* (New York : Modern Library, Paperback Edition, 2001), pp. 149-152. (Originally published in 1947 by Henry Holt and Company, Inc.)

> chaos, une telle confusion, que l'on était quasiment réduit à l'immobilité.[3]

Un témoignage recueilli sur l'Internet suggère un autre nom. Il s'agirait d'un certain Alphonse Joseph Arsenault, mais il est difficile de retenir cette version dans la mesure où il s'agit du témoignage de la fille de ce vétéran qui affirme avoir reconnu son père d'après un document vidéo. Aucune précision n'est donnée quant à la source exacte du document, mais le témoin fait référence à la fameuse photo de Capa. Même si on peut émettre de sérieux doutes au regard de l'absence de repères fiables et de détails précis, ce témoignage révèle à quel point la photo de Capa continue à marquer les esprits. Dans la mémoire collective, son impact est comparable à celui de la photo de l'enfant juif de Varsovie ou bien à celui de la fillette courant nue sur la route durant la guerre du Vietnam.

C'est encore la photo de Capa qui figure sur l'ouvrage de Stephen Ambrose, D-Day, June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II, somme impressionnante d'entretiens qui a pour but de donner la parole aux acteurs du débarquement et donc, de restituer la réalité le plus fidèlement possible :

> This book is based overwhelmingly on oral and written histories collected from the men of D-Day by the Eisenhower Center at the University of New Orleans over the past eleven years. The center now has more than 1,380 accounts of personal experiences. This is the most extensive first-person, I-was-there collection of memoirs of a single battle in existence. Although space limitations made it impossible for me to quote directly from each oral history or written memoir, all the accounts contributed to my understanding of what happened.[4]

Durant la seconde guerre mondiale, la réalité de la guerre parvenait aux citoyens américains entre autres grâce au travail de Capa pour le magazine Life, mais aussi grâce aux articles d'Ernie Pyle et aux programmes radiophoniques d'Edward R. Murrow. Ce sont ces médias qui informaient le public le plus rapidement, et en particulier

---

[3] Richard Whelan *Robert Capa*, biographie Mazarine, Paris, 1985, p. 265, traduction : Simone Hilling, Brice et Catherine Matthieussent.

[4] Stephen E. Ambrose, *D-Day, June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II* (New York: Touchstone, 1995), p. 8.

la radio, qui était en prise pratiquement directe sur l'événement. Quant au cinéma de type documentaire, il avait un statut bien particulier et son impact sur la mobilisation et l'information du pays fut déterminant :

> The real motion pictures of America at war came in two main versions: the commercial newsreel and the official combat report. Numerous nonfiction shorts, screen magazines, and independent documentaries also crowded a market where, for the first time in Hollywood history, the presentation of real life became a true alternative to the narrative feature film.[5]

C'était l'ère des actualités qui couvraient la guerre et toutes sortes de sujets de manière assez superficielle. Les "screen magazines" étaient plus approfondis:

> Two screen magazines offering more deliberate and extended coverage on topical events were also a regular feature of the wartime program. The better known was Louis de Rochemont's the *March of Time*, "a new kind of pictorial journalism" issued "every four weeks." […] RKO, which lost the distribution rights for the *March of Time* in 1942, underwrote a competing screen magazine, *This is America*, beginning in October 1942 with "Private Smith of the USA.[6]

Ces films allaient au-delà de l'information pour proposer une vision cohérente et permettre aux spectateurs de donner du sens à la réalité complexe de ce conflit mondial :

> The attraction of the newsreel then was neither timeliness nor urgency but verification and coherence. War news was not a blizzard of disconnected images but a discernible pattern of intelligible movements. With maps and arrows, intertitles, capsule backgrounds, illustrative graphics, and sure narrative thrust, the newsreels explained bewildering events on remote attols and taught geography, military strategy, and international politics to a public conscious of the importance but confused by the complexity. The newsreels made sense of the thing.[7]

---

[5] Thomas Doherty, *Projections of War, Hollywood, American Culture and World War II* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 228.
[6] *Ibid.*, p. 229.
[7] Thomas Doherty, *Projections of War, Hollywood, American Culture and World War II*, p. 231.

De nombreux réalisateurs et techniciens d'Hollywood s'investirent dans ce travail et apportèrent une vigueur particulière à ces documents. Par la suite, Hollywood empruntera de nombreux extraits de ces films souvent tournés en couleurs sur les lieux mêmes des combats et notamment durant la Guerre de Pacifique, afin de donner plus de crédibilité aux films de guerre des années 40 et 50. Les autorités militaires gardèrent la haute main sur les images et produisirent leurs propres films. The Battle of Midway (La bataille de Midway, 1942), commandité par la Marine et réalisé par John Ford, est une réussite cinématographique incontestable qui attira les foules au même titre qu'un film de fiction. Le débarquement du 6 juin 1944 fit l'objet d'une couverture médiatique sans pareille :

[…] military photographic units covered the invasion like a blanket, assigning a total of four hundred men and designating twenty-one for motion picture photography and 190 for still shots. In addition, two cameramen from the newsreel pool went in with the troops. Photographers mounted some fifty 35mm cameras on landing barges and tanks, set them on universal focus, and started them going at an opportune time. (Forty-seven cameras were smashed.) The Army Air Force mounted cameras in gunsights to capture the first shots of strafing and bombing launched in support of the beachhead landing. Exposed negative was immediately flown stateside by fast plane, and within sixty hours of embarkation, invasion pictures were being screened in Washington. […] Although preliminary invasion footage arrived stateside in sixty hours, a complete newsreel account of the invasion wasn't released until Thursday, June 15.[8]

John Ford, alors responsable du département photographique de l'Office of Strategic Services, était présent à Omaha Beach le 6 juin 1944. En 1964, il accorda un entretien à The American Legion Magazine dont Stephen Ambrose cite des extraits dans son ouvrage sur le 'Jour J':

> The discipline and training of those boys who came ashore in the later waves of landing craft, throwing up and groaning with nausea all the way into the beach, was amazing. It showed. They made no mad rush. They quietly took their places and kept moving steadily

[8] Thomas Doherty, *Projections of War, Hollywood, American Culture and World War II,* pp. 242-243.

> forward. […)]My memories of D-Day come in disconnected takes like unassembled shots to be spliced together afterward in a film. […] My staff and I had the job of 'seeing' the whole invasion for the world, but all any one saw was his own little area. […] In action, I didn't tell my boys where to aim their cameras. They took whatever they could.[9]

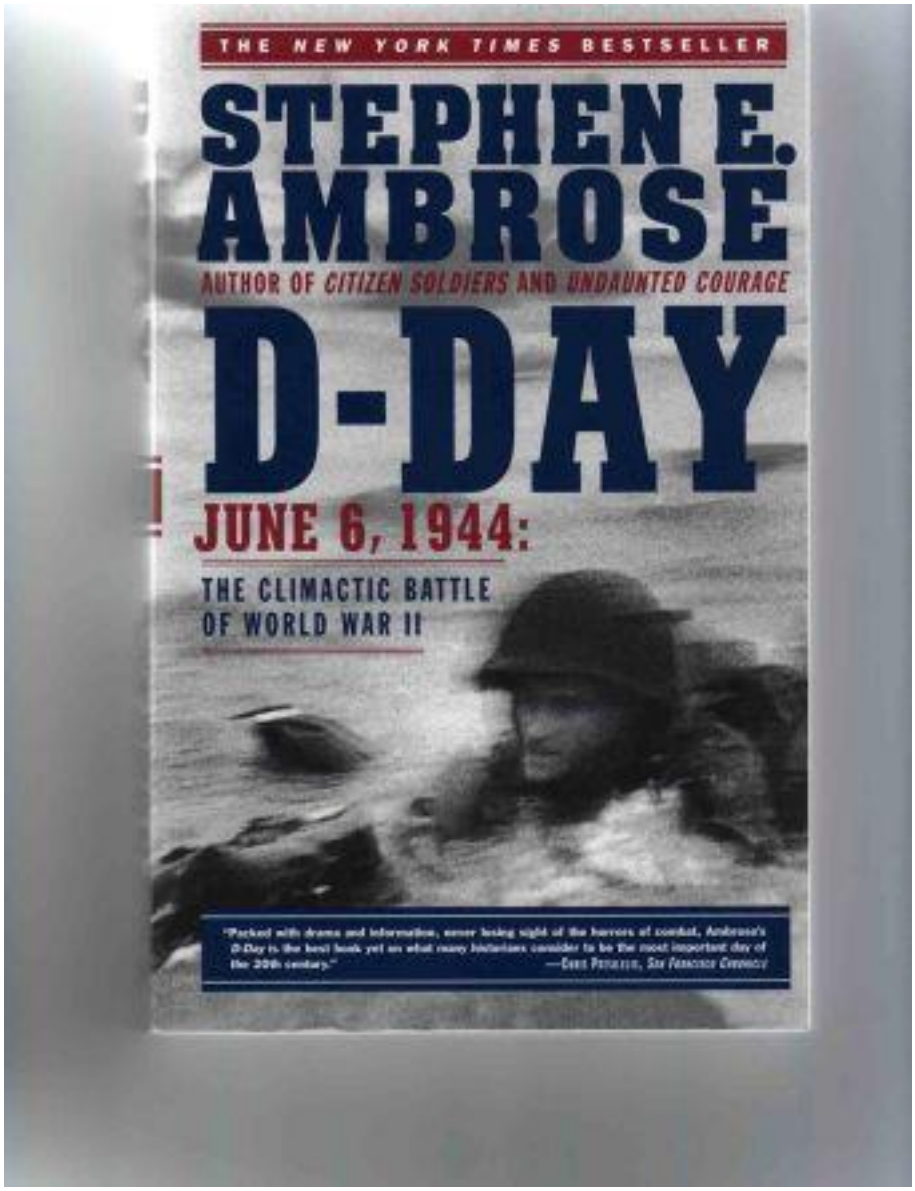
Le film, tourné pour l'essentiel en Kodachrome, fut transféré en noir et blanc par souci d'économie. Seuls des extraits furent retenus car le gouvernement US craignait de montrer tant de blessés et de morts sur les écrans.

Lors du cinquantième anniversaire du débarquement en 1994, la chaîne de télévision, Arte, consacra une soirée Théma à cet événement et présenta des documents d'actualité d'époque regroupant les points de vue britannique, américain, allemand et français dans le cadre de l'émission Histoire parallèle n°250, présentée par Marc Ferro. Les quatre documents privilégient la voix du narrateur qui est le véritable chef d'orchestre des images. Comme les opérateurs d'actualités, 16 ou 35 mm, n'avaient pas à l'époque d'équipement de prise de son, c'était a posteriori que l'on ajoutait la voix du commentateur, les bruitages et éventuellement la musique. La réalité de la chose filmée était donc dramatisée par la voix, mise en scène par le choix des mots, amplifiée par une bande-son omniprésente, véritable symphonie de fracas et de musique martiale. Le document britannique, Pathé Gazette, donne dans l'emphase:

> The 4th of June 1940, the evacuation of the B.E.F and allied troops from Dunkirk was completed. Four years later, almost to the hour, we go back, back to the same Normandy coast which saw the closing chapter of the battle of France. The allied invasion of Europe from the west is launched. D-Day, the second front and the second battle of France.

---

[9] Stephen E. Ambrose, *D-Day, June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II*, pp. 396-397.



Against the background of the pictures of that tragic but glorious exit, we announced the fact that never in the history of newsreel have such vast plans been made for the coverage of the last great act of liberation. To bring to the screen from the first day of our assault on the western seaboard of Europe the history of allied invasion. Four years ago, Europe was Hitler's. The

> lights of freedom went out. Now, the world of free men strikes in all its assembled might at the weakening chains of bondage. Here are the first pictures of the opening of the second front, pictures which security demands should be meagre at this stage, yet thrilling because they carry the first flash of excitement as the mammoth task gets under way.[10]

Le document américain est plus incisif, le montage est plus percutant. Il privilégie également la voix du narrateur, mais il dramatise encore plus son rôle et inclut une deuxième voix dans des scènes destinées à rendre compte en direct de l'assaut – le Débarquement comme si vous y étiez:

> 6 o'clock, D-Day, landing time for the first beachhead boats. This is it! New Signal Corps cameras catch the full drama of the fateful hour. This is what you would have seen that D-Day morning. You're on a little boat, you and the gang you trained with and this is it. Nazi bullets are winding all around. Heads down someone is shouting, head down, crossfire makes you remember that. You're groggy, seasick, all the way over. In just seconds, you'll be in. The door will be open and it's on to the beach and may the bullets miss you. Here it comes. Yours pals are over, you're nervous, sick again and someone pats you on the back. Then run, you're in but two pals fall. This is D-Day.
>
> Yes, this is the path of invasion, the perilous ride into the western front, the cracking of Hitler's wall and these films made in the battle's roar show only one little landing on one little beachhead. Tens of thousands of our sons and husbands and sweethearts made this ride winning the foothold that had to be won.[11]

Dans ces deux documents la réalité de la guerre est escamotée. On ne voit aucun mort et seuls les américains et les britanniques participent à l'assaut.

Darryl F. Zanuck, le futur producteur de The Longest Day (Le jour le plus long, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1961), supervisa une armée de 42 cameramen pour couvrir la campagne d'Afrique du Nord. Le film, tourné en couleurs et intitulé At the Front

---

[10] Document *Pathé Gazette, British Pathé News - Parkfield, Histoire parallèle n° 250,* Louisette Neil, Didier Deleskiewicz, Marc Ferro, Arte, juin 1994.

[11] Document *Paramount News – Sherman Grinberg, Histoire parallèle n°250,* Louisette Neil, Didier Deleskiewicz, Marc Ferro, Arte, juin 1994.

in North Africa (1943) montre pour la première fois des Américains morts au combat, ou des blessés sur des brancards. Il fut largement diffusé, mais il souffrit de la comparaison avec Desert Victory produit par le ministère de l'information britannique, film beaucoup plus novateur dans ses choix cinématographiques:

> The Army Signal Corps film (*At the Front in North Africa*) was supervised and partly photographed by Darryl F. Zanuck in the manner of a Great War Epic. […] Shot in 16 mm Kodachrome and bumped up to 35 mm *Technicolor*, it is an uneven record.[12]

On peut également y voir le colonel Zanuck, caméra à la main et cigare vissé dans la bouche, assurant sa propre promotion. Les spectateurs ne s'y trompèrent pas et rebaptisèrent le film, At the Front with Darryl F. Zanuck.

Vingt ans plus tard, Zanuck, en panne de projet, décide d'adapter à l'écran le best-seller de Cornelius Ryan, The Longest Day. Producteur indépendant, actionnaire principal et fondateur de la Fox, Zanuck se lance dans cette aventure avec le dessein de réaliser le film de guerre le plus authentique de toute l'histoire du cinéma. Il veut s'assurer la collaboration de Cornelius Ryan et lui propose un contrat mirifique. Très vite Zanuck comprend qu'il ne pourra pas travailler avec Ryan qui ne supporte pas que l'on trahisse son œuvre. Afin de muscler le scénario, Zanuck engage Romain Gary, James Jones, David Pursall et Jack Seddon. Producteur avisé et efficace, Zanuck a une vision très claire de l'écriture cinématographique: "There is nothing duller on the screen than being accurate but not dramatic." La fidélité aux faits est au service de l'effet dramatique. L'intérêt du spectateur doit être maintenu quitte à prendre quelques libertés avec la vérité historique.

Toutefois, nous sommes là au cœur d'une ambiguïté fondamentale. Le récit de Cornelius Ryan n'est pas de nature historique :

> What follows is not military history. It is the story of people: the men of the Allied forces, the enemy they fought and the civilians who were caught up in the bloody confusion of D-Day - the day the battle began

---

[12] Thomas Doherty, *Projections of War, Hollywood, American Culture and World War II*, pp. 254.

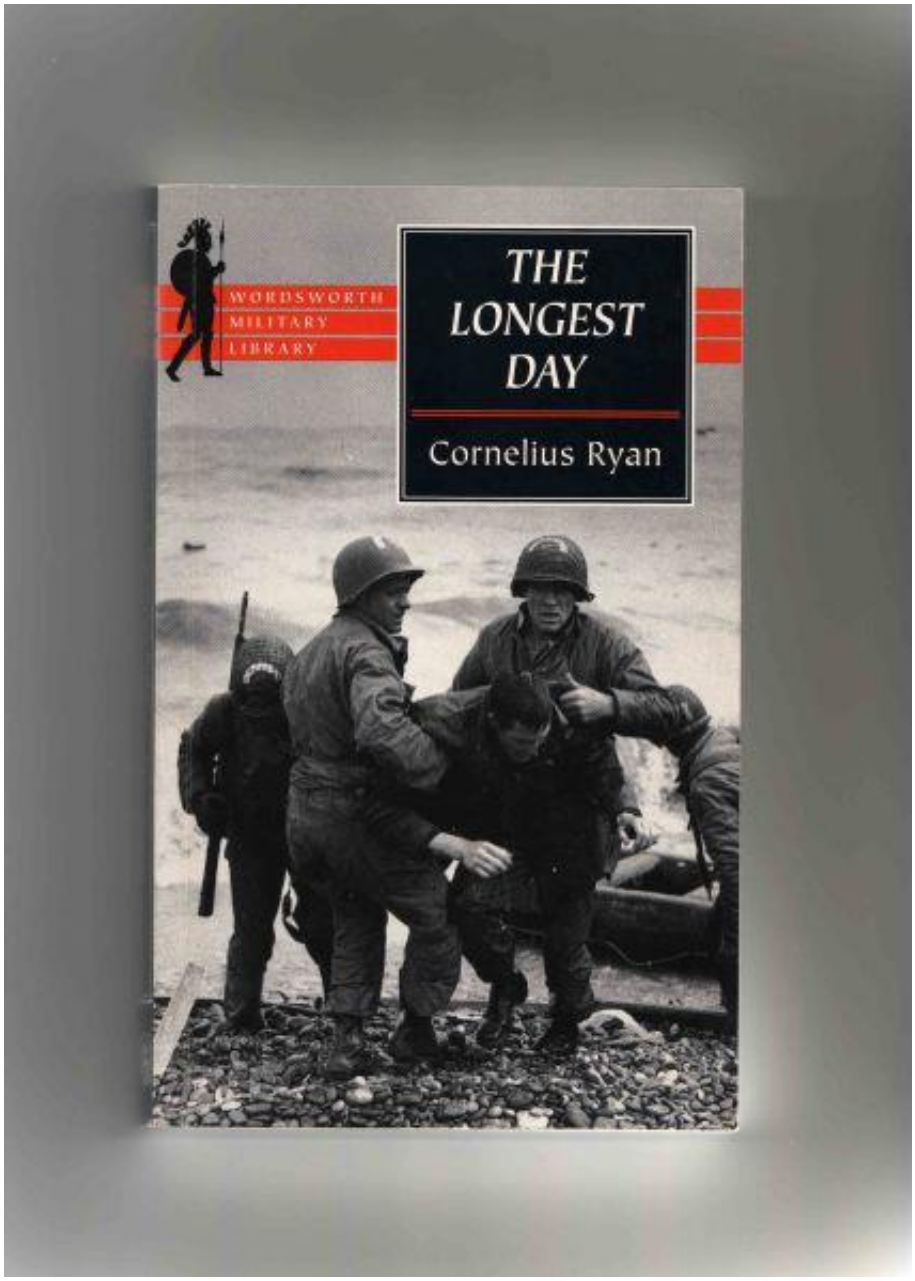
> that ended Hitler's insane gamble to dominate the world.[13]

S'il y a distorsion de la réalité, elle commence avec l'ouvrage de Ryan qui veut donner la parole aux différents acteurs de cet épisode hors du commun. Pour ce faire, il met en scène une réalité qui s'appuie sur une multiplicité de points de vue collectés grâce à la collaboration du Reader's Digest. Le résultat est un habile assemblage qui s'appuie sur des faits authentiques, mais c'est une reconstruction, une représentation. L'adaptation de cet ouvrage au cinéma implique un travail de choix, une réorganisation, une dramatisation et, fatalement, une trahison. Cette trahison, assumée par Zanuck, est pourtant soigneusement dissimulée car le message que doit percevoir le spectateur est celui de la vérité historique: non seulement vous allez voir le plus grand film de guerre de toute l'histoire du cinéma, mais ce que vous verrez est authentique, c'est ainsi que les choses se sont passées. C'est d'ailleurs ce qui justifie la présence de conseillers militaires au générique du film. Ils sont les garants de la vérité historique. Le choix du noir et blanc, choix dicté par des impératifs financiers, vient renforcer cet effet de réel en suggérant que ces images sont de nature comparable à celles des actualités de l'époque. Le parti délibéré de montrer les différents points de vue et en particulier d'inclure celui de l'ennemi est aussi un gage d'authenticité et d'équilibre. Il relève également de la volonté commerciale de bien distribuer le film en Allemagne de l'Ouest. Découvrir l'arrivée des navires en se plaçant du côté de l'ennemi, c'est prendre en compte la dimension gigantesque de l'entreprise. Il est vrai que c'est là que réside l'originalité du récit de Ryan, procédé que Zanuck reprend habilement à son compte en faisant appel à plusieurs réalisateurs. Ken Annakin est chargé des séquences britanniques, Andrew Marton réalise les séquences américaines et Bernhard Wicki s'occupe des séquences allemandes. Les scènes du débarquement seront filmées en Corse avec la participation de la 6e flotte. Les autres lieux de tournage seront la Normandie, l'île de Ré et les Studios de Boulogne-Billancourt. Fait rare au tout début des années 60, le film va sortir en version originale, respectant ainsi la langue de tous les participants.

---

[13] Cornelius Ryan, *The Longest Day* (Great Britain : Wordsworth Editions, 1999), p.1.

Puisque les voix sont vraies, il n’y a pas de raison de douter du reste: les images “parlent vrai.” Mais le procédé a ses limites dans la mesure où le film n’échappe pas aux stéréotypes : sympathique décontraction de l’Américain, flegme à toute épreuve du Britannique, arrogance rigide de l’Allemand, panache du Lieutenant de vaisseau français Kieffer lors de la prise du casino d'Ouistreham et roublardise bon enfant de cet autre Français gentiment interprété par Bourvil.



La distribution est impressionnante car les plus grandes stars ont accepté de participer à l'aventure. Le spectateur peut ainsi se livrer au petit jeu de la reconnaissance de ses acteurs préférés : "I wanted the

audience to have a kick. Every time a door opened, in would come a famous star."[14]

Il y en a même pour toutes les générations puisque aux côtés de John Wayne, Henry Fonda et Robert Mitchum, on découvre Sal Mineo ou Paul Anka encore tout auréolé du succès de Diana. Il va sans dire que la présence de ces stars pose un problème quant à l'authenticité du propos. Le propre d'une star, c'est d'assumer un rôle sans s'effacer derrière ce rôle. Elle est immédiatement reconnaissable, elle fait partie de l'intimité du spectateur. Donc lorsqu'on attribue le rôle d'un personnage historique à une star, on se place en décalage par rapport à la vérité historique. John Wayne reste John Wayne, mais dans la mesure où il est une icône, le spectateur est prêt à abdiquer tout recul critique. Bien sûr, le recours aux stars est motivé par des impératifs commerciaux et Zanuck ne s'en cache pas. Toutefois, il a cherché à gommer en quelque sorte la présence de ces stars en faisant apparaître au bas de l'écran le nom et le grade du personnage qu'elles incarnent. Cela donne une signature documentaire au film de fiction. Ce gommage est accentué par le passage rapide d'une séquence à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une star à l'autre. Il n'en reste pas moins que Wayne domine le film, et à ce titre il bénéficie d'une place privilégiée au générique de fin : dernier de la liste selon l'ordre alphabétique, il clôt le film. Robert Mitchum bénéficie également d'un traitement particulier car il est la 'vedette' de l'ultime séquence.

Le film suit la chronologie du récit de Cornelius Ryan en trois parties distinctes d'une longueur à peu près égale : l'attente, la nuit, le jour. Il y a également une dynamique interne à l'intérieur de chaque partie de manière à souligner l'intensité dramatique à la faveur de morceaux de bravoure soigneusement sélectionnés : la traversée de nuit, les sauts des commandos de parachutistes, les raids des planeurs, l'attaque de 'Pegasus Bridge', l'arrivée sur les plages, la conquête de la Pointe du Hoc, le dynamitage du mur de béton sur la plage d'Omaha. Zanuck a privilégié l'aspect dramatique au détriment de la vérité historique et, sur ce point, il a été souvent critiqué. 'Pegasus Bridge' n'était pas miné, aucun mur de béton ne fut dynamité à Omaha, les Rangers ne se

---

[14] in *Past Imperfect, History According to the Movies*, general editor: Mark C. Carnes (New York: Henry Holt and Company, 1995), p. 240.

firent pas tuer en vain en se lançant à l'assaut de la pointe du Hoc[15] et les soldats ne se précipitèrent pas sur la plage en poussant des cris de guerre.

La dynamique du récit fait la part belle au débarquement sur la plage d'Omaha surnommée *Omaha la sanglante* :

> All along Omaha Beach the dropping of the ramps seemed to be the signal for renewed, more concentrated machine gun fire, and again the most murderous fire was in the Dog Green and Fox green sectors. Boats of the 29th Division, coming into Dog Green, grounded in the sand bars. The ramps came down and men stepped out into water three to six feet deep. They had but one object in mind – to get through the water, cross two hundred yards of the obstacle-strewn sand, climb the gradually rising shingle and then take cover in the doubtful shelter of a seawall. But, weighed down by their equipment, unable to run in the deep water and without cover of any kind, men were caught in crisscrossing machine gun and small-arms fire.[16]

Alors que Utah, Gold, Juno et Sword ont droit à une séquence chacune, Omaha est traitée en quatre séquences. C'est d'ailleurs la troisième séquence, celle de la percée du mur de béton et bien sûr, la plus spectaculaire, qui est la moins conforme à la vérité historique :

> The original plan in 1944 had been for bulldozers to open 'exits' from the beaches so that tanks could drive up the draw and reach the top of the bluff, with the infantry following behind. That plan was an immediate bust because neither the bulldozers nor the tanks made it ashore, and the 'exits' were heavily fortified to the point of being impregnable to attack from the front or the

---

[15] Il n'y a eu "que" 15 blessés américains durant l'assaut de la Pointe du Hoc, tous au pied de la falaise, avant l'escalade. En revanche, ce que ne dit pas le film, c'est qu'il y avait eu des pertes auparavant, quand les *Rangers* étaient encore dans les embarcations. En capturant la batterie, les *Rangers* ont découvert, en guise de canons, des "dummies" qui étaient des poteaux télégraphiques. Les pièces de 155 mm, effectivement installées auparavant, venaient d'être enlevées pour permettre de parachever les travaux des bunkers. Pour les *Rangers*, le plus dur restait à faire. Par manque de liaison radio, leurs renforts ne furent pas débarqués comme prévu. Les Américains, pris au piège, durent faire face à de violentes contre-attaques allemandes jusqu'à leur relève le 8 juin, et perdirent les deux tiers de leurs effectifs, en se retranchant dans les casemates qu'ils avaient précédemment prises d'assaut.

[16] Cornelius Ryan, *The Longest Day*, p.225.

> sides. They were vulnerable from the rear, however, which meant that infantrymen had to work their way up the bluff before descending on the fortifications from behind. That is what happened. […] Perhaps Zanuck had too many generals and too few enlisted men among his advisers. (After the assault, the generals pretended that the original plan had worked.) More likely, it was Zanuck's judgment that a few groups of men crawling up a bluff and down behind the enemy line would not provide sufficient visual impact. His sense of showmanship probably required a final big bang.[17]

On a également reproché à Zanuck sa représentation des combats. La mort est tenue à distance, des silhouettes s'effondrent dans le sable, les blessés ne gémissent pas, la douleur est absente de l'image et du son. Robert Mitchum fume son cigare, imperturbable, le visage à peine marqué et sa chemise reste impeccable en dépit du chaos qui l'entoure. John Wayne est plus crédible en colonel baroudeur insensible à la douleur. Cette vision nous semble bien aseptisée de nos jours, mais elle correspond aux attentes du public de l'époque. Filmer les cris, les corps mutilés, le sang dans la mer n'aurait pas été conforme aux stéréotypes bien affirmés de la guerre à l'écran en 1960 et, passer outre, aurait été une erreur commerciale impardonnable. Zanuck avait participé à des débarquements, il connaissait la réalité de la guerre, mais c'était un producteur avisé. C'est le même souci de plaire au public qui le conduisit à inclure une jeune femme résistante. Il avait initialement proposé le rôle à Brigitte Bardot et à Marina Vlady qui toutes deux refusèrent une si petite contribution. Irina Demick, récemment 'découverte' par Zanuck obtint le rôle et son joli décolleté fit le bonheur des spectateurs qui ne virent pas à quel point son maquillage et sa mise étaient anachroniques. Voir Irina Demick jouer les valeureuses résistantes coiffée et maquillée à la mode des années 60 fait sourire de nos jours - on dirait une James Bond girl égarée en 1944 - mais Zanuck était amoureux…

Les impératifs commerciaux ont lourdement pesé sur la représentation effective du débarquement et Zanuck a dû faire des concessions, notamment à propos du message qu'il voulait faire passer. Le plan qui ouvre et clôt le film – le casque d'un soldat sur une plage – est un hommage poignant de simplicité. Ce même plan fut d'ailleurs choisi

---

[17] *Past Imperfect, History According to the Movies*, p. 240.

pour l'affiche du film. Hommage à la mémoire des soldats tombés sur les plages de Normandie, *Le jour le plus long*, devait également être pour Zanuck un film sur l'inanité de la guerre. Initialement, le film devait se terminer sur l'image d'un G.I. seul sur la plage, pleurant doucement et jetant quelques cailloux dans l'eau. La Fox imposa une fin moins forte, et c'est ainsi que Zanuck vit 'sa vérité' lui échapper.

La Seconde Guerre mondiale, transformée, arrangée, mythifiée à l'écran, devint, durant les années 60, un gage de succès au box-office. Le noir et blanc céda la place à la couleur et les plus grandes stars participèrent à des entreprises plus soucieuses de gains financiers que de vérité historique. Le spectateur n'était pas en quête de réalisme lorsqu'il allait voir Steve McQueen se faire la belle à moto, Gregory Peck grimper à l'assaut des *Canons de Navarone*, Kirk Douglas jouer *les Héros de Télémark*, Lee Marvin à la tête de *Douze salopards* ou Richard Burton taquiner les aigles en compagnie de Clint Eastwood. Autant de films distrayants, bien ficelés où les scènes d'action étaient souvent convenues et les personnages quelque peu stéréotypés. C'est la guerre du Vietnam qui va changer le regard des cinéastes dans les années 70.

Lorsqu'en 1979, Samuel Fuller entreprend de revisiter 'sa' guerre, Michael Cimino a déjà réalisé *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, 1978), Francis Ford Coppola a été récompensé à Cannes pour *Apocalypse Now* (1979). Ancien combattant de la 1e Division d'infanterie dont l'insigne a fourni le nom, *The Big Red One*, Samuel Fuller, a depuis longtemps le projet de porter à l'écran ses souvenirs de guerre. Il sait qu'il ne pourra pas restituer l'horreur de la guerre et c'est pourquoi il décide d'inscrire son film dans une fiction :

> My story followed four young G.I.s and their sergeant into infantry battles, first in North Africa and Sicily, then at Omaha Beach on D-Day, through the forests of Belgium and the cities of Germany, finally discovering the terrible truth about the Nazi camps in Czechoslovakia.
>
> See, I'd stored up all the nuts and bolts of foot soldiering – he condoms over the MIs, the wet socks, the land mines, the ricocheting bullets, the grenades, the K-rations but I had no intention of making a documentary. No audience would stomach the reality of war. It was too gruesome. I had to use images straight

> out of my imagination […] to convey the horror of war and the harsh life of the men who had to fight it.[18]

L'approche de Fuller donne un relief particulier à son projet. Il est habité par les images d'un passé qu'il ne peut mettre à distance. Écrivain, formé à l'école du journalisme, il sait comment traquer le vrai. Cinéaste talentueux, il sait construire un récit percutant, suggérer plus que montrer afin de restituer cette 'folie organisée':

> Every frame of my picture would be based on firsthand knowledge. A wristwatch on a severed arm floating in a sea of blood was a sight from Omaha Beach that had stayed with me my entire life. For the movie, I'd tone down the terror by focusing on the hands of a wristwatch as the lapping waves get redder and redder, blood from all the dying soldiers off-screen. Beyond the realism, my four infantry soldiers and their sergeant had an allegorical dimension. They were symbols of survival. Their relentless advance was a strange death dance, absurd and incomprehensible, like war itself. With the conclusion of hostilities comes the recognition that the healing must begin. I wanted *The Big Red One* to end on hope.[19]

Le premier défi au réel dans *The Big Red One* (*Au-delà de la gloire*) c'est le décor. Fuller se heurte aux contraintes financières imposées par Lorimar. Le budget est fixé à 12 millions de dollars, puis il est réduit à 8 millions et finalement Fuller ne peut disposer que de 4 millions de dollars. Il lui faut réduire le nombre de séquences, couper dans le vif et trouver un lieu de tournage approprié pour la campagne d'Afrique du Nord, le débarquement en Sicile et celui de Normandie. Après avoir rejeté la Yougoslavie et la Tunisie, Fuller opte pour Israël :

> We decided to shoot in Israel, where we'd get the most bang for our buck. […] I flew to Israel and immediately went over to the beach. Alone, I walked along the Mediterranean thinking about our nighttime invasion at Staoueli, Algeria, trying to relive that first amphibious campaign. Yes, the Israeli beach would do. But to recreate Omaha Beach at Normandy, we needed a large stretch of sand, plus a high plateau looking down upon

---

[18] Samuel Fuller, *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking* (New York: Alfred A. Knopf, 2002), p. 475.
[19] *Ibid*., p. 475

> it. Gene (Corman) suggested we build a riser out of rocks and scaffolding to replicate Omaha's topography. When I saw the design by our art director, Peter Jamison, I was sold.[20]

On imagine sans peine à quel point ce tournage a été un défi au réel pour toute l'équipe:

> The irony of shooting the century's biggest yarn in the little country of Israel was constantly apparent. I had Israelis costumed as soldiers of the Reich, wearing their yarmukles under Nazi helmets. For the part of Schroeder, the SS commander, I'd cast the German actor Siegfried Rauch. His getup brought back terrible memories, and the Israeli crew treated him coldly. Rauch had been born after the war and felt lousy about his country's legacy. Still, as long as he wore the SS uniform, people had a knee-jerk reaction and scorned him. The greatest irony of it all was that I, a non practising Jew, skeptical of all religions, had wound up directing my most cherished picture in the land of Abraham, Isaac and Jacob.[21]

Les scènes en forêt à la fin du film ont été tournées en Irlande grâce à la collaboration amicale de John Boorman.

The Big Red One (1980), selon l'expression de Fuller, "raconte des vies fictives inspirées par des morts réelles" de novembre 1942 à mai 1945. Le film suit l'avancée des troupes américaines depuis le débarquement en Afrique du Nord jusqu'à la libération des camps en Tchécoslovaquie. N'ayant pas un budget suffisant pour donner une ampleur spectaculaire à son projet, Fuller choisit un style intimiste et concentre son propos sur un groupe de quatre hommes commandés par un sergent. Le narrateur est l'un des quatre hommes et sa voix accompagne les soldats au fur et à mesure de leur avancée sur tous les fronts. Ce narrateur est le double de Fuller. Il s'appelle Zab, il se prend pour le Hemingway du Bronx et il fume le cigare. Le procédé est habile car il permet à Fuller d'être à la fois proche de ses souvenirs et de prendre du recul par rapport à ce qu'il choisit de montrer. La séquence du débarquement en Algérie (durée dans le film: 4 minutes 29) est assez étriquée par manque de moyens, mais elle installe le

---

[20] Samuel Fuller, *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*, p. 477.

[21] *Ibid*., p. 479.

propos. Des soldats français et américains s'entretuent et fraternisent aussitôt après. Fuller invite le spectateur à méditer sur l'héroïsme, le hasard, l'obéissance aux ordres dans un environnement chaotique, assourdissant. Le débarquement en Sicile (1 minute 07) est filmé de nuit. Le montage est rapide, incisif, la bande son est omniprésente dominée par le crépitement d'une mitrailleuse et les explosions d'obus. C'est le débarquement en Normandie, environ à mi-parcours du film, qui retient l'attention du cinéaste. C'est aussi la plus longue des trois séquences consacrées aux débarquements, 7 minutes 54. Il est certain que Fuller n'a pas été en mesure de réaliser le film qu'il avait en tête. Sa vision du débarquement sur la plage d'Omaha reste limitée. Les fortifications ne sont pas très visibles, un même plan sur un seul navire est utilisé à plusieurs reprises pour représenter l'ensemble de la flotte.

Toutefois, il fait certains choix qui sont nouveaux à l'époque et dont la critique saluera la justesse. Le recours à la couleur a été perçu comme le signe d'un réalisme jamais atteint précédemment, la progression des G.I.s dans une eau rouge de sang, filmée en plans serrés et en gros plans, rapproche le spectateur de l'action. Le manque de moyens, qui impose à la caméra de restreindre son champ, restitue bien l'incapacité dans laquelle se trouvent les G.I.s pris sous le feu ennemi d'avancer ou de reculer. Certains plans sont la reproduction des photos de Capa. Instabilité de l'image et confusion sonore plongent le spectateur au cœur de l'action. À plusieurs reprises on voit une montre au bras d'un soldat flottant dans l'eau. Plan métonymique destiné à suggérer l'horreur d'une guerre que Fuller ne veut pas ou ne peut pas montrer à l'écran et qu'il décrit précisément dans son autobiographie :

> Wave upon wave of our soldiers hit that beach. Nothing could stop the massive invasion. Machine guns rattled from up above, dropping dogfaces in the surf, turning the ocean red. Human screams were drowned out by the shrieking artillery shells that fell out of the foggy sky. Mines exploded underfoot. Smoldering bodies were everywhere. As thousands of dogfaces debarked, hundreds and hundreds dropped into the surf and across the sand. Heads, arms, fingers, testicles, and legs were scattered everywhere as we ran up the beach, trying to

> dodge the corpses. I saw a man's mouth – just a mouth, for Chrissakes! – floating in the water.[22]

Fuller choisit de ne montrer qu'un épisode, celui qui clôt *Le Jour le plus long* où Robert Mitchum déclare à ses hommes: « I don't have to tell you the score, you all know it. Only two kinds of people are gonna stay on this beach: those that are already dead and those that will die. Get off your butts! »

Cet épisode, au cours duquel s'illustra la division *The Big Red One*, et qui vit la percée des défenses ennemies, est l'un des moments les plus intenses du film. Il ne s'agit pas de faire exploser un mur de béton, mais de se frayer un passage dans des barbelés. Fuller fait renaître à l'écran ce qu'il vit à Omaha:

> Everyone was pinned down on the beach. What was left of our outfit was going to be wiped out unless we could break inland to the base of the bluff. Methodically covering each other with small fire arms, we established a human chain for the bangalore relay. The minutes went by tortuously. Finally, Sergeant Philip Streczyck zigzagged through the mines and made it to the barrier, setting the charge that blew a breach in the wire. We yelled out a cry of relief.[23]

Il revint à Fuller d'informer le colonel Taylor qu'une brèche avait été faite et c'est à ce moment là que le colonel fit sa célèbre déclaration:

> Then Taylor stood up. I couldn't believe it. He just stood up. Like me, everyone who saw him get to his feet thought he'd gone nuts.
> There are two kinds of men out here! shouted the colonel to anyone listening. The dead! And those who are about to die! So let's get the hell off this beach and at least die inland.[24]

Ce que Fuller parvient à restituer avec une grande justesse de ton, c'est la peur, le sentiment de solidarité, l'absence de repères, la frontière fragile entre courage et couardise:

> Heroes? No such damned thing! You moved your ass one way, and you didn't get hit. You moved it another way, you were blown to bits. When the battle was under way, experience and intuition, not heroics, were useful.

---

[22] Samuel Fuller, *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*, p. 162.
[23] *Ibid*., p. 163.
[24] *Ibid*., p. 164.

> Luck had a helluva lot more to do with it. Lucky or not, you still might get hit. But if you were lucky, you got wounded in a way that allowed you to stay alive. Sure there were heroes, but not in the classic sense that many people imagine them. A soldier did something out of panic or hysteria, never considering the risks. He was too goddamned scared to understand the consequences. Or a guy deliberately risked his own life because he felt compelled to save other dogfaces. He didn't feel heroic in the heat of the moment. He followed his gut reaction. It was better not to reflect too much. The whole situation was so crazy, only a madman could find any rationale for being there.[25]

Enfin, ce qui contribue à renforcer l'effet de réel, c'est le choix des acteurs. Une seule star, Lee Marvin, une concession au jeune public, Mark Hamill qui s'était révélé dans *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, George Lucas, 1977), les autres acteurs n'avaient aucune notoriété. Sur les visages lisses de ces jeunes soldats on lit la détresse, l'anxiété dissimulée sous la bravade. Gene Corman, le producteur du film, avait penché pour Steve McQueen dans le rôle du sergent essentiellement parce qu'il avait été marqué par son interprétation dans *Hell is for Heroes* (*L'Enfer est pour les héros*, Don Siegel, 1962). Mais Fuller tenait à Lee Marvin dont le jeu dépouillé et la présence à la fois rude et sensible servaient le propos du film: "[…] I couldn't imagine anyone except Lee Marvin as my lead. Lee's wonderful horse face combined with his low-key style made him born for the part.[26]

Malheureusement, le film qu'il nous est donné de voir de nos jours ne correspond pas au projet initial de Fuller. Après un premier montage, *The Big Red One* durait 6 heures. Il parvint à le réduire à 4h 30 et la version commercialisée fut encore réduite à 1h 53 après un nouveau montage réalisé par David Bretherton. C'est donc une version tronquée de la "réalité" de la guerre vue par Fuller et l'on peut espérer qu'un jour la Warner fera l'effort de proposer la version intégrale sur DVD :

> Sure, I was thrilled by the almost universal esteem. Yet I can't stop thinking about my four-and-a-half-hour version of the movie, which is somewhere in the vaults at Warner Brothers, who bought the rights several years

---

[25] *Ibid.*, p. 165.
[26] *Ibid.*, p. 476.

> ago. Someday soon I hope that an intelligent studio executive will authorize the restoration of *The Big Red One* and let people see the director's cut.[27]

Steven Spielberg, né en 1947, n'a pas connu la guerre, mais les récits de son père, qui débarqua en Normandie quelques jours après le 6 juin, et ceux de son oncle, qui participa à la mise au point du P-38, ont bercé son enfance.

Pour la génération du "baby boom", la Deuxième Guerre Mondiale était un terrain de jeu privilégié, une source inépuisable de récits patriotiques où l'on distinguait clairement le bien du mal, une galerie de héros auxquels on pouvait s'identifier. Il y avait aussi les images de l'horreur des camps que l'on découvrait au détour d'un documentaire ou d'un montage d'archives avant que la notion de "devoir de mémoire" ne s'impose sur les écrans. L'enfance de Spielberg a été habitée par les fantômes de la deuxième guerre mondiale et il s'est constitué sa propre mythologie, un monde à mi-chemin entre nostalgie et cauchemar, un monde héroïque, tout à la fois simpliste et complexe. Sa démarche procède d'une volonté de sauvegarde du passé par loyauté aux siens et à son pays. Il y a chez lui le désir d'être l'archiviste d'un passé auquel, à travers des œuvres de fiction, il confère une dimension réaliste. Ainsi il a "revisité" la guerre sur le mode satirico-burlesque dans *1941* (1979), adapté le roman autobiographique de J.G. Ballard, *Empire of The Sun* (*L'Empire du soleil*, 1987) et bien sûr, il a réalisé *Schindler's List* (*La Liste de Schindler*, 1993), œuvre limite, tentative impossible de restituer l'indicible à travers une mise en images. C'est d'ailleurs à la faveur du tournage de *Schindler's List* qu'il décide de recueillir les témoignages des survivants des camps partout dans le monde. Il traque le réel, sauve des voix et des visages de l'oubli, pour que reste une trace, pour qu'à l'avenir, le négationnisme ne puisse triompher. La fascination de Spielberg pour la deuxième guerre mondiale se retrouve dans ses œuvres plus légères comme la trilogie des aventures d'Indiana Jones. Le propos est beaucoup moins grave, mais le regard du réalisateur est non moins précis et la reconstitution non moins réaliste.

---

[27] Samuel Fuller, *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*, p. 482.

Il faut sauver le soldat Ryan est un projet qui lui tient particulièrement à cœur, d'autant plus qu'il a conscience de l'impossible tâche qu'il s'était imposée dans *Schindler*'s *List*. C'est nourri d'influences diverses qu'il se lance dans ce projet afin de s'approcher au plus près de la réalité :

> In terms of features, the World War II pictures that inspired me most were William Wellman's *Battleground* (1949), Sam Fuller's *The Steel Helmet* (1951) and Don Siegel's *Hell is for Heroes* (1962). I didn't really draw from those films aesthetically, but they made a big impression on me while I was growing up in Arizona and watching a lot of TV. I haven't studied World War II films, but I'm very familiar with them because they were part of my formative years. […] From a visual perspective, I was much more influenced by various World War II documentaries - *Memphis Belle*, *Why We Fight*, John Ford's Midway movie et John Huston's film on the Nazi death camps – than I was by any of Hollywood's representation of the war. I was also inspired by Robert Capa's documentary work, and the eight surviving stills he took during the assault on Omaha Beach.[28]

Dans d'autres entretiens, Spielberg souligne l'influence de films tels que *Sands of Iwo Jima* (*Iwo Jima,* 1950*)* d'Allan Dwan, *Wake Island* (*La sentinelle du Pacifique*, 1942) de John Farrow, *Guadalcanal Diary (Guadalcanal*, 1943*)* de Lewis Seiler et *All Quiet on the Western Front* (*A l'ouest rien de nouveau*, 1930) de Lewis Milestone. Il revendique également la continuité de son projet par rapport à celui de Samuel Fuller dans *The Big Red One* (*Au-delà de la gloire*, 1980):

> C'est en partie grâce à Sam que j'ai fait un film sur le débarquement. J'étais avec lui dans la salle de montage de The Big Red One, où j'ai pu voir un certain nombre de séquences qui ont été finalement coupées par les producteurs du film. Sam les traitait en permanence d'enflures. "Ces salauds, m'avait-il avoué, ne me laisseront jamais montrer le débarquement tel qu'il s'est véritablement déroulé. S'ils le faisaient, le public quitterait la salle précipitamment en vomissant, choqué par la violence du combat." […] "Tu dois faire un jour un film sur le débarquement, en racontant les choses

[28] in *American Cinematographer*, August 1998, p. 45.

> comme elles se sont passées", m'a-t-il dit, ce que je n'ai pas oublié.29

Ce qui permet à Spielberg de mieux s'approcher du réel, c'est tout d'abord son indépendance financière. Il n'a personne au-dessus de lui pour lui dicter ses choix, qu'ils soient d'ordre narratif ou esthétique. Ainsi, Spielberg imposera au scénariste Robert Rodat l'écriture de douze versions du scénario et, indifférent aux impératifs commerciaux, il fera mourir la star du film, Tom Hanks. Tom Hanks est d'ailleurs la seule star du film. Matt Damon n'était pas très connu à l'époque et les autres acteurs ont des visages "neufs" qui ajoutent à la crédibilité du film. Spielberg a également recruté un ancien Marine pour "tanner le cuir" de ses acteurs:

> After enlisting his principal cast members, Spielberg enrolled the actors in a grueling training course with military advisor and retired Marine Captain Dale Dye, who has lent his expertise to such diverse projects as *Platoon*, *The Last of the Mohicans*, *Forrest Gump* and *Starship Troopers*. For 10 full days, the group was subjected to a strict military regimen of pre-dawn reveille, five-mile runs, weapons training and military exercises, while getting no more than three hours of sleep a night under a soggy blanket. When their ordeal finally ended, the haggard-looking actors were primed and ready to simulate combat.[30]

Les choix esthétiques de Spielberg relèvent d'une exigence encore plus pointilleuse afin de retrouver le grain et les couleurs de l'époque. Le travail de son chef opérateur, Janusz Kaminski, a été essentiel dans la phase préparatoire et lors du tournage du film :

> When I read a script and like the story, I respond to it on an emotional level, […] I have a concept of who the characters are and where the story is taking us, and I then imagine how I am going to enhance the storytelling through visuals. The story automatically dictates how I'm going to light it. That may sound simple, but it's not, because it's my interpretation of a script that allows me to create the visuals. That interpretation is based on my own life experiences, aesthetics, education, and

---

[29] in *Le Monde*, 1er octobre 1998.

[30] in *American Cinematographer*, Christopher Probst, August 1998, p. 31.

> knowledge, all of which helps to shape my understanding of a story.[31]

À l'origine, Spielberg et Janusz Kaminski voulaient retrouver l'effet monochromatique qu'ils avaient obtenu pour *La Liste de Schindler*. Ce choix était cohérent au regard du sujet de *La Liste de Schindler*, mais il s'avéra inadapté au "soldat Ryan". Spielberg, imprégné des documents en couleur filmés, entre autres, par George Stevens, cherchait à restituer cet effet de réel et pensait que le recours au noir et blanc serait perçu comme prétentieux. Pour restituer la gamme chromatique des films en 16mm, Janusz Kaminski a eu recours au procédé ENR qui permet de dé-saturer les couleurs. En outre, il a été servi par le temps - pluvieux à souhait et nuageux - ce qui a donné un rendu pastel aux couleurs. Il a même fallu foncer le rouge du sang afin de le rendre plus authentique. Il s'agit, selon les termes de Spielberg, d'un travail de "déconstruction" qui porte sur le type de pellicule, le traitement du film et le choix des obturateurs :

> To present war as 'up close and personal' as we possibly could, we really deglamorized the technology we were using. The images we got involved a combination of several elements – film stock, processing and deconstruction of the slickness that you usually get with modern lenses.[32]

Pour accuser l'effet de réel, les films protecteurs sur les objectifs ont été enlevés et les volets d'obturation des caméras ont été réglés à 45 ou 90 degrés: "We shot a lot of the film with the camera's shutter set at 45 or 90 degrees. The 45-degree shutter was especially effective while filming explosions. When the sand is blasted into the air, you can see every particle, almost every grain, coming down. That idea was born out of our tests, and it created a definite sense of reality and urgency."[33] Le choix du format relève de la même intention. Spielberg écarte le format CinemaScope au profit du format 1.85 qui est à son avis plus proche de la vision naturelle de l'être humain: "To me, widescreen formats like CinemaScope were a Hollywood invention of the 1950s. I find widescreen to be an artificial aspect ratio, whereas

---

[31] in *American Cinematographer*, Janusz Kaminski , August 1998, p. 32.
[32] in *American Cinematographer*, Steven Spielberg, August 1998, p. 32.
[33] in *American Cinematographer*, Janusz Kaminski , August 1998, p. 34.

1.85 more closely approximates the way the human eyes really sees, in the sense that we see as high to low as we do from side to side."[34]

La désormais célèbre séquence du débarquement à Omaha a été tournée en quatre semaines sur une plage d'Irlande. De nombreuses péniches - les 'Higgins boats' - rescapées du débarquement de 1944 furent transportées depuis Palms Spring en Californie jusqu'au lieu de tournage transformé en côte normande.

> LCVP: Officially designated as a *Landing Craft, Vehicles and Personnel*, this small craft was more commonly known by the name of its inventor, New Orleans businessman Andrew Jackson Higgins. (…) These designs were important not only to the landings in Normandy on D-Day, but also to Pacific Theatre operations on Guadalcanal, Tarawa, Iwo Jima and Okinawa. The LCVP even saw limited service in the Korean War as minesweepers.
> For *Operation Overlord* the LCVPs (numbering approximately 800-1100) were carried aboard larger transport ships and lowered into the choppy English Channel at the appropriate time. Soldiers had the tricky task of boarding the bobbing LCVPs via nets thrown over the sides of the transport ships. After cargo and supplies were put aboard, the LCVPs made their way to staging areas in order to prepare for their run to the beach.
> Although the LCVP design was capable of landing its cargo directly on the shoreline, for numerous reasons many Higgins' Boats never made it in that far, and heavily-laden soldiers were forced to wade through many yards of water. Some men died before they hit the beach, not the victims of the German gun fire, but of deep, invisible shell holes under the water.
> The ten LCVPs used in *Saving Private Ryan* were found stored in the desert at Palm Springs, California and were then transported to St. Austell, Cornwall, England were they were overhauled by Robin Davies of Square Sail. In order to give the appearance of more landing craft, each LCVP had different hull numbers painted on each side.
> In reality, the 2nd and 5th Ranger Battalions did not use LCVPs, but instead went to shore in British LCAs (Landing Craft, Assault). In the film itself two modified

[34] in *American Cinematographer*, Steven Spielberg , August 1998, p. 48.

> LCMs (Landing Craft, Mechanized) were used for the Charlie Company Rangers, with the ten LCVPs being used in the background.[35]

750 soldats de l'armée irlandaise apportèrent leur concours. La plage choisie était un peu plus étroite que celle d'Omaha, il fallut donc faire quelques aménagements et choisir des objectifs appropriés afin d'élargir le champ dans les plans d'ensemble, et sélectionner d'autres objectifs pour les gros plans.

Afin de faire revivre physiquement l'intensité de cette expérience exceptionnelle Spielberg choisit de filmer la séquence dans sa continuité sans avoir recours à un *story-board*. Il n'est pas tout à fait dans l'improvisation, mais il s'en approche pour saisir le danger au vol et le faire vivre à son équipe :

> One thing that really helped me was that we shot every battle scene in continuity. For example, I started the Omaha Beach sequence in the Higgins boats, worked my way out of the 'murder holes', moved on to the beach obstacles and the 'sandy shingle', and finally proceeded up the Vierville draw.[36]

L'effet de réel est également obtenu grâce au rôle prééminent donné à la caméra. Spielberg ne filme pas en artiste, mais en cameraman de combat, caméra portée. La caméra accompagne les hommes en un mouvement saccadé au ras de l'eau, au ras du sable tandis que sifflent les balles. Le regard du spectateur est verrouillé de telle sorte qu'il se sent prisonnier sur la plage, pris entre le feu de l'ennemi et la marée humaine que les péniches ne cessent de déverser. Changements brutaux de points de vue, effets de flou, courses interrompues, plans réalistes sans complaisance sur les blessés : un homme ramasse son bras, un autre hurle de douleur, les tripes à l'air, un visage déchiqueté par une balle est à mi-chemin entre Goya et Münch, autant d'images qui refusent une représentation romantique de la guerre car la mort n'est pas belle à voir. Le recul esthétique est impossible, la caméra est omniprésente. C'est une vision chaotique qui n'appartient pas à un soldat en particulier car Spielberg ne veut pas installer un processus d'identification. La fiction doit être perçue comme réalité. Ce n'est que progressivement que le spectateur identifie un groupe d'hommes

---

[35] In *The Saving Private Ryan Online Encyclopedia*. http://www.sproe.com/search.html

[36] in *American Cinematographer*, Steven Spielberg , August 1998, p. 46.

emmené par le capitaine Miller (Tom Hanks) signalé au spectateur par un tremblement intempestif de la main. Quelques rares plans d'ensemble marquent la présence de l'ennemi qui mitraille les plages méthodiquement – silhouettes anonymes qu'il ne faut pas préciser au risque de rompre l'effet initialement recherché. Spielberg reprend l'épisode de la percée des défenses ennemies, morceau de bravoure incontournable du débarquement à Omaha. Toutefois, il en gomme toute dramatisation. C'est une étape dans la progression, mais c'est une étape essentielle car c'est la première action construite dans ce chaos qui ne répond à aucune logique. Il n'y a pas de place pour le suspense, construction éminemment intellectuelle et esthétique. Une fois les défenses percées, l'assaut du bunker devient possible et l'identification aux personnages se met en place.

La bande-son est dépouillée de tout effet inutile. Le fracas des explosions et le sifflement des balles n'est jamais porté à son paroxysme pour ne pas détourner l'attention et maintenir un équilibre fragile entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Bruits secs, rafales meurtrières, bribes incompréhensibles, cris de douleur, appels désespérés, ordres à peine audibles, halètements, vomissements, tous ces bruits se font écho dans un monde qui littéralement éclate de toutes parts. Le spectateur cherche en vain à créer du sens devant ce spectacle qui ne répond pas aux règles du genre. Nous sommes au cinéma et pourtant nous n'y sommes pas tout à fait. Au sein de ce fracas, deux séquences prises sous l'eau font monter l'intensité d'un cran car elles installent un univers ouaté faussement protecteur. Le sifflement des balles est atténué, mais le sang gicle et "teint la mer d'un rouge écarlate". Le gargouillement des soldats empêtrés dans leur paquetage annonce leur mort toute proche. Et lorsqu'ils parviennent à échapper à l'enfer sous l'eau, ils se retrouvent sur la plage sous la mitraille : verticalité et horizontalité également meurtrières enserrent le destin des hommes. Le contraste sonore est d'autant plus impressionnant qu'il n'y a pas de musique pour "divertir" le spectateur et signaler à son attention le drame qui se joue. La cacophonie symphonique se heurte au chaos des images afin de maintenir le spectateur dans un état de surprise permanent :

> In World War II, the enemy wasn't working from the same script as the Allies; the two sides had their own screenplays, and they were always improvising. I tried

> to be as improvisational in my production of a war film as wars are when they're actually fought. We didn't want to telegraph anything, and we also wanted viewers to be just as surprised as the combat G.I.s were when the enemy threw something new at them.[37]

La fin de la séquence est amorcée par un gros plan des yeux du Capitaine Miller suivi de plan d'ensemble sur la plage où flottent pêle-mêle des soldats dans une mer rouge de sang. Quelques poissons morts jonchent le sable et le thème musical du film refait surface tandis que la caméra s'attarde sur un soldat dont on peut lire le nom imprimé sur le paquetage. Il s'agit du soldat Ryan S. La fiction reprend ses droits, mais le spectateur ne pourra se défaire de cette expérience vécue viscéralement.

On a beaucoup reproché à Spielberg le prologue élégiaque qui précède le débarquement à Omaha. L'ouverture sur le drapeau éclairé d'une transparence presque mystique, la scène de recueillement sur la tombe du capitaine Miller, la solitude du 'vétéran' face à la douleur remémorée, le tableau convenu de la famille en retrait et le gros plan appuyé sur les yeux du soldat Ryan, sont autant de vignettes qui peuvent paraîtrent bien naïves au regard de la séquence de chaos qui suit immédiatement. L'intention de Spielberg est de rendre hommage, d'assumer son rôle d'archiviste 'populaire', de chroniqueur des valeurs américaines et peut-être aussi d'ouvrir par une séquence didactique afin de s'en libérer par la suite. Le flash-back se fait dans l'immédiat, *in media res,* totalement détaché du prologue de sorte que l'horreur de l'expérience n'en paraît que plus réaliste. Au sortir de la séquence du débarquement, Spielberg 'individualise' son propos et privilégie l'anecdote exemplaire de la recherche du soldat sans pourtant se défaire de sa quête réaliste.

Archiviste "populaire", Spielberg se situe à la frange, à la lisière entre naïveté et lucidité. Il compose un livre d'images à la manière de Norman Rockwell, saisit la poésie des paysages d'Andrew Wyeth lors de l'annonce du décès des fils à la mère et sait faire surgir l'âpreté des combats, forcer le spectateur à regarder la mort en face. La séquence du débarquement est devenue un extraordinaire morceau d'anthologie. Les spectateurs, de même que la critique, en ont salué le réalisme. Mais le film a été en quelque sorte victime du succès de cette

---

[37] in *American Cinematographer*, Steven Spielberg , August 1998, p. 50.

séquence qui semble avoir éclipsé d'autres moments du film, tout aussi convaincants. En dépit de ses efforts et peut-être justement parce qu'il s'est appliqué à s'approcher du réel, Spielberg a construit une autre légende qui vient se superposer aux différentes représentations de ce carnage victorieux. Se lancer à l'assaut du réel est une tâche impossible car le réel se dérobe, mais ne pas relever le défi, c'est nier le passé. Spielberg choisit délibérément d'injecter le réel dans la fiction vice-versa afin que se rencontrent l'authenticité de l'émotion et la vérité de l'expérience. C'est ainsi que l'on peut comprendre sa déclaration: "I wanted to achieve reality". Il invente un cinéma du réel et il a le mérite de substituer à la réalité d'un genre bien établi - le film de guerre - une vision novatrice qui oblige à voir et à filmer autrement. Il est vrai que cette vision est rendue acceptable en raison d'un environnement culturel, esthétique et historique en constante mutation. Ainsi la guerre du Vietnam a complètement transformé notre rapport au film de guerre, ce que Spielberg admet et même revendique dans de nombreux entretiens pour justifier le fait que certaines images puissent être acceptées de nos jours alors qu'elles auraient été trop choquantes pour être filmées auparavant.

La quête du réel se perpétue également grâce aux témoignages des anciens combattants collectés par des institutions telles que *The Eisenhower Center* de l'Université de La Nouvelle Orleans ou bien le *Center of Military History*. Le principe des *oral histories* s'est développé aux Etats-Unis grâce à la généralisation des magnétophones et de nos jours, l'Armée et la Marine continuent à rassembler des témoignages. Stephen Ambrose, qui a beaucoup œuvré pour *The Eisenhower Center*, a mis cette pratique à la portée du grand public. C'est un collecteur de témoignages, un assembleur de textes, un metteur en scène de l'histoire au quotidien qui cherche à reconstituer la réalité de la guerre vue par ceux qui l'ont vécue. L'entreprise est souvent touffue, parfois approximative, et l'on se perd parfois dans le méandre des témoignages qui perturbe la continuité du récit. Mais la démarche est intéressante car elle consiste à faire entendre les voix du "réel" en les imbriquant dans une mise en perspective historique.

Le travail le plus achevé de Stephen Ambrose reste *D-Day, June 6, 1944 : The Climactic Battle of World War II*. Ambrose apparaît d'ailleurs au générique du film de Spielberg en tant que conseiller technique. *Bands of Brothers*, ouvrage à succès de Stephen Ambrose,

qui suit les hommes de la *Easy Company* depuis les camps d'entraînement aux Etats-Unis jusqu'à la libération des camps d'extermination en 1945 a fait l'objet d'une adaptation télévisée pour *Home Box Office*. Cette série, produite par Tom Hanks et Steven Spielberg, prolonge ainsi le travail entrepris avec *Saving Private Ryan*.

> Tom and Steven began work on a series for *Home Box Office* based on this book. What impressed me was how careful they were to be accurate. They sent me scripts for each of the episodes. They paid attention to my comments and suggestions – although I must say that in no way am I a scriptwriter. I know how to write books, not how to make a series or a movie. They also sent scripts to the leading personalities in the story. And they interviewed the men of *Easy Company* to get new information from them. Even more, the actors began calling the men they were portraying. How did you feel, they would ask, after this or that happened? Did you smile? Were you elated? Were you depressed? And more.[38]

En Grande-Bretagne, dans la perspective du 60e anniversaire du débarquement, la BBC collecte des témoignages et toutes sortes de documents. Cette prise en compte de la "réalité vécue" dans le cadre de ce que les Anglo-Saxons appellent 'Oral History' alimente constamment les différentes représentations que nous nous faisons de la deuxième guerre mondiale et ce, en marge des travaux des historiens.

La décision récente de l'université de Keele de rendre accessibles au grand public grâce à l'Internet, 5 millions de clichés pris par la R.A.F durant la deuxième guerre mondiale, témoigne également d'un formidable intérêt pour cette période de l'histoire. Ces clichés ne vont vraisemblablement pas remodeler notre approche car ils apportent une vision planimétrique d'un lieu et imposent une représentation clinique fort éloignée des clichés de Capa, de la mise en scène spectaculaire du *Jour le plus long*, ou du regard aiguisé d'un Fuller ou d'un Spielberg.

Pour vivre ou revivre le 'réel' il faut une mise en scène qui puisse restituer l'instant de vérité (*the moment of truth*) que constitue une

---

[38] *Bands of Brothers*, Stephen Ambrose (Pocket Books, Simon and Schuster UK Ltd, 2001), p. 13.

scène de débarquement. Moment de tension extrême où les soldats à l'abri derrière le blindage de la rampe sont brutalement exposés aux rafales de l'ennemi lors de l'assaut tandis qu'ils pataugent dans l'eau. C'est de toute évidence un grand moment de tension cinématographique qu'Hollywood a largement utilisé, notamment pour les débarquements dans les atolls du Pacifique. Le débarquement en Normandie reste toutefois emblématique parce que, historiquement, il porte le fer au cœur de l'Europe occupée par l'Allemagne nazie et constitue la première étape de la lutte finale pour la libération des peuples opprimés. Lorsque Spielberg filme le pavillon américain et qu'il cadre ensuite de la même manière le pavillon français, il s'agit bien de rendre hommage à ceux qui sont morts afin que la 'réalité' de leur sacrifice reste dans toutes les mémoires. C'est un message identique que Zanuck adresse au spectateur lorsqu'il clôt *Le Jour le plus long* par un plan sur un casque de G.I. abandonné sur la plage - image métaphorique empreinte de pudeur, image métonymique chargée d'émotion, devoir de mémoire pour les générations futures.

Ouvrages

Ambrose, Stephen E. *D-Day, June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II*, New York: Touchstone, 1995.

Ambrose, Stephen, *Band of Brothers*, UK Ltd, Pocket Books, Simon and Schuster, 2001.

Capa, Robert, *Slightly Out of Focus*, New York: Modern Library Paperback Edition, 2001. (Originally published in 1947 by Henry Holt and Company, Inc.)

Carnes, Mark C. (Ed.), *Past Imperfect, History According to the Movies*, New York: Henry Holt and Company, 1995.

Doherty, Thomas, *Projections of War, Hollywood, American Culture and World War II*, New York: Columbia University Press, 1993.

Fuller, Samuel, *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*, New York: Alfred A. Knopf, 2002.

Man, John, *Atlas du débarquement et de la bataille de Normandie, 6 juin-24 août 1944*, John Man, Paris: Editions Autrement, 1994, p. 46. Traduction : Anne-Marie Darras et le colonel (CR) Jacques Vernet, (originally published, Viking, 1994).

Ryan, Cornelius, *The Longest Day*, Great Britain: Wordsworth Editions, 1999, (originally published by Simon and Schuster, Inc, New York: 1959).
Whelan, Richard, *Robert Capa*, Paris, biographie Mazarine, 1985, traduction: Simone Hilling, Brice et Catherine Matthieussent, (originally published by Alfred A. Knopf, New York, 1985).

Revues

American Cinematographer, August 1998.
Le Monde, 1er octobre 1998.
Positif, n° 452, octobre 1998.