



**HAL**  
open science

# La formation de la "meilleure des générations" : propagande et société aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre mondiale

Guillaume Mouleux

► **To cite this version:**

Guillaume Mouleux. La formation de la "meilleure des générations" : propagande et société aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre mondiale. Linguistique. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCC242 . tel-02482553

**HAL Id: tel-02482553**

**<https://theses.hal.science/tel-02482553>**

Submitted on 18 Feb 2020

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

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

Thèse de doctorat  
de l'Université Sorbonne Paris Cité  
Préparée à l'Université Paris Diderot  
Ecole doctorale 131 : Langue, Littérature et Image  
Laboratoire LARCA – UMR 8225

**La formation de la « meilleure des générations »**  
**Propagande et société aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre Mondiale**

Par Guillaume MOULEUX

*<Élément sous droit, diffusion non autorisée>*

Thèse de Doctorat en Langue et Cultures des Sociétés Anglophone  
dirigée par Mark MEIGS

Présentée et soutenue publiquement à Paris le 21 septembre 2018

**JURY**

- M. François BRUNET, Professeur des Universités, Université Paris Diderot–Paris 7, Président.
- M. Bernard GENTON, Professeur des Universités, Université de Strasbourg, Rapporteur.
- M. Jean KEMPF, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Rapporteur.
- M. Mark MEIGS, Professeur des Universités, Université Paris Diderot–Paris 7, Directeur de thèse.

**Titre : La formation de la « meilleure des générations » : propagande et société aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre Mondiale**

**Résumé :** Cette thèse analyse l'importance de la propagande interne dont la population des Etats-Unis fit l'objet au cours de la Deuxième Guerre Mondiale dans les évolutions qui furent celles de la société américaine au cours du second vingtième siècle. Alors que la génération ayant grandi aux Etats-Unis durant la Grande Dépression puis servi sous une forme ou une autre l'effort national durant la Deuxième Guerre Mondiale aura par la suite tenu le premier rôle dans quelques unes des étapes les plus marquantes de l'histoire américaine de la seconde moitié du XXème siècle, lui valant le surnom de « Greatest Generation », il ne peut qu'apparaître intéressant de s'interroger sur l'influence qu'auront pu avoir les messages auxquels cette population a été exposée tout au long d'une guerre qui fut aussi, plus en tout cas que toute autre jusqu'alors, celle des images, mais aussi de s'intéresser aux racines historiques et culturelles de ces mêmes messages.

Cette étude est axée sur trois angles principaux : tout d'abord, les représentations de l'altérité (ennemi, alliés comme victimes civiles du conflit) auprès de la population américaine, la construction de l'image des autres acteurs de ce conflit revêtant une importance toute particulière dans le contexte des Etats-Unis de l'époque où l'isolationnisme restait un courant de pensée important. Ensuite, la construction de messages communicationnels liant les images des soldats américains mobilisés au front et celle du « front intérieur » et plus précisément la façon dont l'une et l'autre s'entremêlèrent. Enfin, les rapports entre les messages propagandistes de l'époque et un certain nombre de questions sociales, notamment la façon dont ces messages ne promouvaient pas uniquement l'utilité de l'effort du moment mais laissaient aussi entrevoir une nouvelle société pour l'après-guerre, évidemment conditionnée par la victoire.

**Mots clefs :** propagande – Deuxième Guerre Mondiale – génération grandiose – affiches – films – Office of War Information – Roosevelt, Franklin D.

**Title : Creating the « Greatest Generation » : Propaganda and Society in the United States during the Second World War**

**Abstract :** This PhD dissertation analyses how the homefront propaganda the United States population was subjected to during the Second World War was important in shaping the evolutions the American society went through during the second half of the twentieth century. As the generations which had grown up in the US during the Great Depression then participated in a way or another to the national effort during World War II led the country through some of its most important historical milestones in the latter half of the century, prompting the "Greatest Generation" nickname, analyzing the influence of the messages these populations were subjected to during the war as well as considering the historical and cultural roots of these messages appear particularly both interesting and important, especially as this war was, more than any other was before, a war of images.

This study develops three main angles. First, the way other populations (enemies, allies but also the civilian victims of the war) were represented to the American people, as constructing such images was all the more important in a context where isolationism still played an important role. Then, the way an imagery linking the soldiers "over there" at the front to the home front was built, and how both themes coexisted in many messages. Finally, the way propaganda messages from that period of time were linked not only with the then-present sacrifices to be made but also with hints at a new society for the post-war period – provided of course the war was won.

**Keywords :** propaganda – World War II – The Greatest Generation – posters – movies – Office of War Information – Roosevelt, Franklin D.

*A la sérendipité ; à la vie ; à Demain*

## Remerciements

Alors que se termine pour moi ce travail de longue haleine, je tiens à remercier les personnes suivantes :

Mark MEIGS, mon directeur de thèse, non seulement pour ses conseils, suggestions, apports et ouvertures de nouvelles pistes tout au long de ce projet, mais aussi pour avoir su à l'époque donner le goût de la recherche et l'envie d'en faire au jeune étudiant cherchant sa voie dans la filière dans laquelle il s'était réorienté que j'étais.

Le personnel de l'Ecole Doctorale 131 et sa Directrice, Madame Evelyne GROSSMANN, pour leur patience et leur bienveillance à mon égard : promesse tenue! L'ensemble des membres passés et présents du LARCA et plus spécifiquement son directeur, François BRUNET, notamment pour la merveilleuse aventure collective de *L'Amérique des images* dans laquelle ils m'ont emmené.

Tous ceux de mes proches qui, au fil des années, m'auront soutenu dans les hauts et les bas de ce projet ambitieux, parfois avant même qu'il soit formellement établi : ma mère, contre vents et marée ; ma grand-mère, qui jamais ne lira ces lignes ; les personnes qui me sont proches et chères sans le soutien desquelles ce projet ne serait peut-être pas arrivé à bon port, notamment AR, BT&EP, JC, SB, SJ, VT.

Jean-Claude DELARUE, en souvenir de sa main toujours tendue vers ses étudiants de Charles V ; Madame LAURENT, qui fut mon enseignante en anglais en classe de 5<sup>e</sup> au collège Notre-Dame de Rueil-Malmaison et n'imaginait peut-être pas quelle vocation elle était en train de créer (et me pardonnera, je l'espère, de n'avoir aucun souvenir de son prénom) ; Patrice VILLATTE, enseignant en histoire à Choisy-le-Roi, qui eut quelques années plus tard le même effet déclencheur en classes de 2<sup>de</sup> puis T<sup>ale</sup>.

Mes collègues successifs à Paris X, Paris Diderot-Paris 7 et l'UPEM.

Les participants que j'ai pu croiser au cours du séminaire des doctorants de l'ED131, et plus généralement toutes les personnes rencontrées ces dernières années et qui ont manifesté un intérêt pour ce projet et le sujet qu'il aborde.

## Table des matières

<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>4</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>5</b>
<b>LISTE DES ABREVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>10</b>
<b>PREMIERE PARTIE ALLIES ET ENNEMIS : REPRESENTER L'AUTRE DANS UNE AMERIQUE ISOLATIONNISTE.....</b>	<b>25</b>
<b>CHAPITRE 1 – DEFINIR L'ENNEMI .....</b>	<b>26</b>
<b>1 – QUI EST L'ENNEMI ? .....</b>	<b>26</b>
<b>A – La genèse d'une propagande .....</b>	<b>26</b>
<b>B – Le nazisme aux Etats-Unis, ou l'échec d'une tentative d'entrisme.....</b>	<b>28</b>
<b>C – Nazisme et germanité dans l'imagerie propagandiste américaine.....</b>	<b>31</b>
<b>2 – PERSONNIFICATION OU DEMATERIALISATION : COMMENT REPRESENTER L'ENNEMI ?.....</b>	<b>36</b>
<b>A – Leaders ennemis et contre-culte de la personnalité .....</b>	<b>37</b>
<b>B – L'idéologie, un ennemi immatériel .....</b>	<b>51</b>
<b>3 – LE « JAP », HERITIER DES « HUNS » .....</b>	<b>54</b>
<b>A – Un contexte particulier.....</b>	<b>55</b>
<b>B – Représentations bestiales du « Jap ».....</b>	<b>58</b>
<b>C – Un portrait moral et culturel peu flatteur .....</b>	<b>66</b>
<b>D – Aux origines d'un stéréotype raciste: le «Jap», une création typiquement américaine</b>	<b>69</b>
<b>4 – « NES LIBRES ET EGAUX » : DES THEORIES RACIALES AUX CAMPS D'INTERNEMENT.....</b>	<b>74</b>
<b>A – La question raciale, au centre des préoccupations .....</b>	<b>74</b>
<b>B – Ansel Adams, ou une redéfinition de l'Américanité auprès du grand public.....</b>	<b>82</b>
<b>CHAPITRE 2 –LES ALLIES VUS DEPUIS L'AMERIQUE.....</b>	<b>91</b>
<b>1 – LE ROYAUME-UNI ET L'EMPIRE COLONIAL BRITANNIQUE .....</b>	<b>99</b>
<b>2 – LA FRANCE, TERRE D'OCCUPATION ET DE RESISTANCE .....</b>	<b>106</b>
<b>3 – L'U.R.S.S., UN ENCOMBRANT ALLIE .....</b>	<b>117</b>
<b>4 – LA PRESENCE DES AUTRES ALLIES.....</b>	<b>132</b>
<b>CHAPITRE 3 – CREER L'EMPATHIE : LA GUERRE ET SES VICTIMES .....</b>	<b>135</b>
<b>1 – L'EUROPE, MARTYRE SOUS LE JOUG NAZI.....</b>	<b>135</b>
<b>2 – LE SILENCE SUR LES CAMPS D'EXTERMINATION.....</b>	<b>147</b>
<b>3 – « PAS DE CIVILS AU JAPON » : LA CREATION D'HIROSHIMA ET NAGASAKI .....</b>	<b>159</b>

<b>DEUXIEME PARTIE D'UN FRONT A L'AUTRE.....</b>	<b>167</b>
<b>CHAPITRE 4 – L'AMERIQUE VERS LA GUERRE : UNE HISTOIRE DE CONVERSION ET DE REDEMPTION .....</b>	<b>168</b>
1 – AVANT LA GUERRE, OU LA PREPARATION D'UNE DIFFICILE CONVERSION .....	172
2 – APRES PEARL HARBOR, OU LA REINTERPRETATION D'UNE EVOLUTION ACQUISE .....	175
3 – LE CHEMIN DE LA REDEMPTION .....	185
<b>CHAPITRE 5 – DE LA CONSCRIPTION AU RETOUR : REPRESENTATION DES FORCES ARMEES DANS UNE SOCIETE AMERICAINE EN GUERRE .....</b>	<b>194</b>
1 – LA CONSCRIPTION, UNE AFFAIRE D'HOMMES, OU UNE CERTAINE IMAGE DE LA MASCULINITE .....	195
A – Le prestige de l'uniforme au service du volontariat.....	196
B – Imagerie propagandiste et société de consommation .....	198
a/ mise en avant de l'implication de l'entreprise dans l'effort de guerre .....	199
b/ la notion de protection .....	201
2 – LE PHOTOJOURNALISME ET LA VIE DES TROUPES EN OPERATION .....	205
3 – VISIBILITE ET INVISIBILITE : LE DIFFICILE TRAITEMENT DE LA REPRESENTATION DE LA MORT .....	213
4 – LA PERSPECTIVE DU RETOUR : ENTRETENIR L'ESPOIR .....	220
5 – D'UNE GUERRE A D'AUTRES : LA DIFFICILE GESTION DE L'IMAGE LORS DE CONFLITS ULTERIEURS .....	223
<b>CHAPITRE 6 – EFFORT DE GUERRE ET CULPABILISATION .....</b>	<b>228</b>
1 – TRAVAIL ET PROPAGANDE DANS L'AMERIQUE EN GUERRE .....	228
2 – L'OMNIPRESENCE DE L'EFFORT DE GUERRE DANS LA VIE QUOTIDIENNE .....	237
A – Du citoyen au « consommateur » .....	237
B – « Careless Talk », ou quand le silence est d'or .....	244
C – L'implication de la jeunesse.....	248
<b>TROISIEME PARTIE PROPAGANDE ET SOCIETE : DU REFLET D'UNE AMERIQUE A LA PREPARATION DE CELLE DE L'APRES-GUERRE.....</b>	<b>255</b>
<b>CHAPITRE 7 – « WHY WE FIGHT », OU L’AFFIRMATION DES VALEURS D’UNE SOCIETE A CONSTRUIRE .....</b>	<b>256</b>
1 – LES « QUATRE LIBERTES », DE ROOSEVELT A NORMAN ROCKWELL.....	256
2 – L'EXHORTATION DES VALEURS COMMUNES .....	267
3 – LA CHARTE ATLANTIQUE, OU LE PROJET D'UNE NOUVELLE DONNE PLANETAIRE .....	276
<b>CHAPITRE 8 – LA FEMME AMERICAINE, UNE ICONE TOUTE EN CONTRASTES .....</b>	<b>279</b>
1 – ROSIE LA RIVETEUSE, NAISSANCE ET ECLIPSE D'UNE PARENTHESE FEMINISTE ?.....	281
2 – PERPETUATION DES STEREOTYPES DE LA FEMME AMERICAINE .....	289
3 – DES EVOLUTIONS REELLES, MAIS UNE REVOLUTION DIFFEREE .....	292
<b>CHAPITRE 9 – IMAGE DE LA MINORITE NOIRE ET EVOLUTION DES DROITS CIVIQUES.....</b>	<b>297</b>
1 – NEW DEAL ET REVENDICATIONS EGALITARISTES .....	297
2 – SEPARES MAIS EGAUX : UNE IMAGERIE AU DIAPASON D'UNE SOCIETE SEGREGUEE.....	303
3 – REPERCUSSIONS DANS L'APRES-GUERRE .....	318
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>322</b>

<b><u>BIBLIOGRAPHIE .....</u></b>	<b><u>328</u></b>
<b>OUVRAGES.....</b>	<b>328</b>
<b>SOURCES PRIMAIRES .....</b>	<b>328</b>
<b>SOURCES SECONDAIRES .....</b>	<b>329</b>
<b>RECUEILS ICONOGRAPHIQUES .....</b>	<b>332</b>
<b>ARTICLES ET PUBLICATIONS .....</b>	<b>333</b>
<b>SOURCES PRIMAIRES .....</b>	<b>333</b>
<b>SOURCES SECONDAIRES .....</b>	<b>334</b>
<b>ARTICLES DE PRESSE .....</b>	<b>336</b>
<b>WEBOGRAPHIE.....</b>	<b>338</b>
<b>SITES WEB UTILISES ET REFERENCES: .....</b>	<b>338</b>
<b>AUTRES SITES WEB : .....</b>	<b>338</b>
<b><u>FILMOGRAPHIE .....</u></b>	<b><u>339</u></b>
<b>LONGS ET MOYENS MÉTRAGES .....</b>	<b>339</b>
<b>COURTS METRAGES .....</b>	<b>341</b>
<b>FILM D'ÉPOQUE ULTÉRIEURE EN LIEN AVEC LE SUJET.....</b>	<b>342</b>
<b>DOCUMENTAIRES.....</b>	<b>342</b>
<b>LISTE SÉLECTIVE D'AUTRES SOURCES FILMIQUES.....</b>	<b>342</b>
<b><u>ANNEXES .....</u></b>	<b><u>343</u></b>
<b><u>INDEX .....</u></b>	<b><u>344</u></b>





## Liste des abréviations, sigles et acronymes

AFL – American Federation of Labor

CIO – Congress of Industrial Organizations

CPI – Committee on Public Information

FEPC – Fair Employment Practice Committee

FFL – Forces Françaises Libres

MOWM – March On Washington Movement

NAACP – National Association for the Advancement of Colored People

NSDAP – Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Parti Nazi)

NWLB - National War Labor Board

OEM – Office of Emergency Management

OFF – Office of Facts and Figures

OWI – Office of War Information

## Introduction

---

La sortie en 1998 du livre *The Greatest Generation* de Tom Brokaw mit en lumière les particularités de l'expérience commune (quoique souvent vécue de façons très différentes) à toute une génération : celle qui avait grandi durant la Grande Dépression puis arriva en âge de participer à l'effort de guerre lors de la Seconde Guerre Mondiale. Mais cette génération née entre le début du siècle et le milieu des années 20 fut aussi, après-guerre, celle qui vécut et même forgea les grandes évolutions des Etats-Unis au cours des décennies qui suivirent. Regard sur les relations internationales et les guerres, rapport à la société de consommation de l'« American way of life », évolution des rapports entre les genres, changements en matière de droits civiques ou encore rapport à l'image et à l'opinion publique ne sont que quelques uns des aspects qui ne manquent pas de sauter aux yeux lorsque l'on considère les décennies durant lesquelles cette « meilleure des générations » (parfois également traduite par « génération grandiose ») aura en quelques sortes fait fructifier l'héritage de ces années de difficile apprentissage ; c'est d'ailleurs en partie à ce titre qu'aujourd'hui encore, la Seconde Guerre Mondiale est perçue comme le grand tournant dans l'histoire du XXème siècle aux Etats-Unis, une époque ayant aussi forgé jusqu'à l'époque d'aujourd'hui ; dans le même temps, un autre particularisme lié à cette période de la guerre fait aussi depuis ces dernières années l'objet d'une certaine attention : l'importance de la propagande qui l'accompagna. Cette attention se manifeste notamment par un regain d'intérêt manifeste pour les films et dessins animés

d'époque, qui font l'objet de rééditions toujours plus nombreuses, mais aussi pour les affiches produites aux Etats-Unis durant cette époque dont on ne compte plus les recueils. La diffusion, souvent sur un ton critique, de ces documents à notre époque rappelle que cette époque a correspondu à la mise en application pour la première fois à une si grande échelle de certaines idées développées ou théorisées au cours des décennies précédentes concernant la propagande et les moyens d'impacter l'opinion publique, la diversité des supports comme le développement des théories en matière de communication et de psychologies des foules ayant été propices à cette évolution.

Fruit de la mise en parallèle entre ces deux phénomènes, le présent projet entendra analyser l'influence qu'a pu avoir l'ensemble de ces messages propagandistes sur la société qui y a été exposée, ainsi plus généralement que leur rôle dans l'établissement d'un continuum dans la société américaine, la période de la Seconde Guerre Mondiale ayant certes influencé grandement les décennies suivantes mais restant également l'héritière d'une société préexistante avec ses repères et ses références culturelles.

Commençons par définir le contour que nous retiendrons pour le terme central à cette étude, celui de « propagande ». A ce jour, la dernière édition en date du dictionnaire de l'Académie française présente la propagande au sens qui nous intéresse comme étant un

Ensemble des actions et des moyens mis en œuvre pour répandre et faire prévaloir une idée, une opinion, une doctrine. [...] Pég. Système de mobilisation, d'information et de contrôle de la société par un parti ou un État.

Ce qui nous intéressera ici s'étendra de façon générale à toute propagation de messages ayant pour effet de faire prospérer ou triompher une idée et ne se cantonnera pas à la dimension strictement politique de la version péjorative évoquée ci-dessus, certains messages pertinents de l'époque étudiée n'émanant pas comme nous le verrons de la volonté d'autorités de cette nature. Nous considérerons aussi comme rentrant pleinement dans le cadre de la propagande toute action ayant une visée principale différente mais utilisant une rhétorique (y compris le cas échéant une rhétorique de l'image) ayant l'effet précité, même de façon secondaire : ceci sera notamment le cas d'un certain nombre de publicités, ayant pour objectif principal la promotion d'une entreprise mais utilisant pour cela, en tant que moyen, une forme ayant au final un effet propagandiste. Il n'est pas non plus certain que l'utilisation de stéréotypes considérés comme acquis par leurs auteurs relève nécessairement d'un souhait idéologique conscient, néanmoins leur diffusion (qui plus est à grande échelle) leur confère un effet normatif qui trouvera au final toute sa place dans ce cadre, quand bien même ce type de cas de figure relèverait davantage d'un sous-cas que l'on pourrait qualifier de « propagande involontaire » voire de « propagande inconsciente ». Par ailleurs, le contenu de ces messages sera également analysé « en creux » : les éléments absents du message propagé quand bien même ils y auraient eu une certaine pertinence possèdent en effet eux aussi leur importance dans la façon de forger l'opinion publique, communiquer sur un élément ou en atténuer (voire en dissimuler) la présence dans l'esprit du destinataire du message étant deux procédés ayant des conséquences pertinentes sur la perception du message.

Si le développement des médias de masse et le contexte international ont bien sûr joué un rôle décisif dans le succès de la diffusion (notamment) des messages encouragés par l'administration Roosevelt, les spécificités qui seront celles de la propagande de cette époque doivent aussi beaucoup à un précédent historique direct : après les excès de la propagande durant la première guerre mondiale (notamment du fait de la stratégie développée par le CPI sous la direction de George Creel) et le ressentiment qu'en avait conçu une part non négligeable de la population américaine face à des autorités jugées comme manipulatrices, il apparaissait évident à l'approche de l'engagement américain dans le second conflit planétaire que la propagande, pour être efficace, se devrait d'être très différente, notamment moins trompeuse et plus mesurée, sous peine d'être inefficace et de semer la division plutôt que la cohésion dans une population qui, quelques années auparavant, était encore massivement isolationniste et restait encore très divisée sur toute intervention à la veille de l'attaque de Pearl Harbor. Ce concept fut, du reste, le sens de l'ensemble des consignes de l'administration Roosevelt à cet égard<sup>1</sup>.

Mais si toute source de division au sein de la population américaine apparaissait comme un écueil bien réel qu'il convenait de contourner absolument (et c'était là précisément l'un des buts de la propagande qui allait être menée), la situation n'était en fin de compte guère différente au niveau des administrations chargées d'intervenir, à un degré ou un autre, dans la création ou la modulation des messages à délivrer à la population. Or, dès l'implication américaine dans la guerre, diverses administrations avaient été créées à cet effet comme l'Office of Facts and Figures (OFF), l'Office of

---

<sup>1</sup> Voir notamment Archibald MacLEISH, *Time to Act*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1943, 198p.

the Coordinator of Information (COI, qui présente la particularité d'avoir été créé dès juin 1941, six mois avant Pearl Harbor), ou encore l'Office for Emergency Management (OEM), et devant cette dispersion des efforts et des décisions il apparut assez rapidement qu'une plus grande concentration s'imposait. C'est ainsi qu'en juin 1942 naquit l'Office of War Information (OWI), organisation tentaculaire mais enfin centralisée regroupant notamment les activités de l'OFF ainsi que les sous-divisions liées à l'information et à la communication jusqu'alors dévolues à l'OEM et au COI. Enfin centralisée, cette organisation reçut, entre autres missions, celle d'organiser la diffusion de l'information et de « guider » la communication (publique comme privée) à destination du grand public sur l'ensemble des thèmes pouvant avoir, de près ou de loin, une influence sur l'issue du conflit – ce qui, en période de mobilisation générale de l'ensemble de la population, civils inclus, regroupait un nombre très important de sujets potentiels. En dépit d'un certain nombre de divergences en interne (notamment due au fait que certains comme Archibald McLeish souhaitaient en faire un instrument de promotion de leurs idées pour l'Amérique d'après-guerre, tandis que d'autres, généralement les moins proches de Roosevelt sur un plan politique à l'instar de Milton Eisenhower, insistaient sur la nécessaire objectivité de l'agence), cette nouvelle organisation, que ce soit par son action directe ou via les cadres qu'elle fixait pour d'autres intervenants, eut un rôle central dans le développement de certaines thématiques au sein de la propagande interne aux Etats-Unis et dans la popularisation de certains types d'images. Toutefois, un nombre important de messages étant élaborés et diffusés de façon autonome et sans supervision ni censure *a priori* par des acteurs publics, l'OWI, s'il fixait les grandes lignes des messages et était amené à encourager

ou décourager au développement de certaines thématiques ou approches, ne disposait pas pour autant d'un contrôle plein et entier sur le résultat final.

De façon incontestable, la propagande qui allait naître de cette œuvre collective et de cette mobilisation nationale fut profondément marquée par son époque, et notamment par les théories alors en cours en matière de communication et de psychologie des foules. Les théories et les réflexions développées sur ces questions aux Etats-Unis depuis les décennies précédentes par des spécialistes comme Edward Bernays<sup>2</sup>, Walter Lippmann<sup>3</sup> ou Harold Lasswell mais aussi en Europe par Gustave Le Bon ou Serge Tchakhotine (à la suite notamment de Pavlov, et fort de sa propre expérience de contre-propagande dans l'Allemagne des débuts du nazisme) offraient à coup sûr des approches novatrices et contemporaines, que complétaient les études et réflexions sur les échecs du CPI, et notamment celles de Creel lui-même qui était devenu entre temps partisan d'efforts pédagogiques et d'une plus grande transparence au nom de l'idée selon laquelle toute tentative de censure ou de distorsion des faits ne pouvait que porter gravement atteinte au moral de la population en amenuisant la confiance portée par celle-ci dans les autorités<sup>4</sup>. Bien que parfois diversement appliquée, la problématique de la construction du moral (celui des troupes comme celui des populations civiles) était elle aussi bien intégrée dans la réflexion de l'OWI, comme en témoigne cet échange interne :

---

<sup>2</sup> Edward BERNAYS, *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie?*, Paris : Editions de la Découverte, 2007 [édition originale : 1928], 140 p.

<sup>3</sup> Notamment Walter LIPPMANN, *Public Opinion*, BN Publishing, 2007 [édition originale: 1922], 127p.

<sup>4</sup> George CREEL, « Propaganda and Morale », in *The American Journal of Sociology*, 1941, vol. 47, n°3, pp. 340-351.



A program of morale building can be conceived in two general phases which might roughly be termed as "superficial" and "fundamental." The superficial phase would include the use of all techniques designed to stimulate and arouse patriotic fervor, such as parades, rallies, glorified heroes, posters, radio and motion picture appeals. The fundamental phase would include the utilization of all psychological techniques for molding public opinion in the basic ideas and thought involved in the purposes of the War and designed to eliminate divisive interests and unite all people in the prosecution of the War.<sup>5</sup>

A l'étranger, les exemples à analyser ne manquaient pas non plus, notamment du côté de l'Allemagne nazie dont l'efficacité de la propagande était reconnue comme redoutable. L'utilisation pleine et entière des médias du moment (cinéma, affichage, presse, radio...) inscrit elle aussi les messages alors délivrés comme des marqueurs de leur temps, dans une époque où la conscience du pouvoir des médias de masse et notamment de l'image (notamment animée) commençait à être pleinement considérée, mais bien sûr sans toutefois bénéficier encore du vecteur de choix que deviendra par la suite la télévision.

Néanmoins, si sur tous ces points elle fut incontestablement inscrite dans son époque, cette propagande conservait également une dimension incontestablement américaine, faisant régulièrement appel à des valeurs intemporelles, à des spécificités et des aspirations fermement typiques et inscrites dans l'histoire et la civilisation du pays ; c'est d'ailleurs là selon Jacques Ellul une condition sine qua non au succès de toute propagande de masse :

---

<sup>5</sup> « Un programme d'amélioration du moral peut se concevoir en deux phases d'ordre général que l'on pourrait en gros appeler 'superficielle' et 'fondamentale'. La phase superficielle inclurait l'utilisation de toutes les techniques élaborées pour stimuler et accroître la ferveur patriotique, comme les parades, les rassemblements, la glorification de héros, les affiches, les appels lancés par la radio ou via des films. La phase fondamentale inclurait l'utilisation de toutes les techniques psychologiques pour façonner l'opinion publique selon les idées et pensées fondamentales qu'impliquent les objectifs de cette guerre et conçues pour éliminer les intérêts prêtant à la division et pour unir l'ensemble du peuple dans la poursuite de la guerre ». Courrier de Theodore Berry au directeur de l'OWI Elmer Davis daté du 24 juillet 1942, cité par Lauren Rebecca SKLAROFF dans « Constructing G.I. Joe Louis: Cultural Solutions to the 'Negro Problem' During World War II », in *The Journal of American History*, 2002, vol.89, n°3, p. 965.

La propagande doit non seulement se rattacher à ce qui préexiste dans l'individu, mais également traduire les courants fondamentaux de la société qu'elle cherche à influencer. La propagande ne peut être étrangère aux présuppositions, aux mythes spontanés, aux idéologies globales.<sup>6</sup>

Dans le même temps, elle contribua également à véhiculer un certain nombre de messages et de valeurs réellement nouvelles, forgeant à travers l'expérience commune de l'effort de guerre une sorte de nouveau contrat social, partant d'un cadre commun (qu'il convenait toutefois de définir explicitement afin de pouvoir passer outre certaines des multiples divisions déchirant le pays) pour l'orienter vers un certain nombre des changements qui allaient suivre dans les décennies à venir, orientation d'autant plus forte au fur et à mesure que les femmes et les hommes formées à ces idéaux, composant cette « Greatest Generation » telle que Brokaw l'a nommée, allaient se trouver en mesure d'influer sur le destin du pays voire de devenir eux-mêmes décisionnaires.

Ces dernières années, l'accessibilité des sources pertinentes autour de ce sujet s'est grandement améliorée pour les chercheurs français, à la fois grâce aux éditions ou rééditions de nombreux films ou recueils de documents d'époque (notamment affiches), mais aussi aux projets de numérisation ayant permis la diffusion de sources jusque là difficilement accessibles. L'importante collection de documents (notamment photographiques) proposée via son site internet par la Bibliothèque du Congrès s'est révélée une ressource particulièrement utile. En partenariat avec la société Time Inc. qui en détient les droits, l'entreprise Google également, via son service Google Books, mis en ligne des copies numérisées de l'ensemble des numéros du magazine *Life* de

---

<sup>6</sup> Jacques ELLUL, *Propagandes*, Paris : Economica, 1990, p. 51.

1936 à 1972<sup>7</sup>, permettant aux chercheurs d'accéder plus facilement à l'intégralité de l'un des magazines les plus influents de l'époque. La mise en ligne via la chaîne Youtube officielle des Archives Nationales américaines<sup>8</sup> de nombreux films émanant d'agences officielles a également permis d'enrichir la liste des sources accessibles. Les bibliothèques de recherche (BNF, bibliothèques universitaires ou spécialisées) ainsi que la possibilité d'accéder aux collections de ressources documentaires des unités de recherche du CNRS grâce à leur partenariat avec le LARCA ont également été d'un grand secours. La bibliographie de cette étude a par ailleurs grandement été alimentée par l'achat de nombreuses sources, primaires (notamment beaucoup de magazines ou revues d'époque) ou secondaires, par l'auteur de ces lignes, démarche également facilitée par la technologie puisque majoritairement réalisée via des sites d'achat en ligne tandis que la sélection était aidée par les résumés de contenus (titres d'articles notamment) proposés ; la chance m'aura aussi fourni sa part d'opportunités, notamment avec le sauvetage in extremis du pilon à la bibliothèque de recherche universitaire où je travaillais alors d'un numéro isolé de la revue universitaire allemande *Amerikastudien* contenant justement un article en anglais qui alimenta utilement ma réflexion sur l'identité germano-américaine dans les années 40, ou encore la découverte inattendue sur l'établi d'un bouquiniste du Marché du livre ancien et d'occasion d'un exemplaire à prix modique du livre *Hitler's Reich : the First Phase* d'Hamilton Fish Armstrong dans une édition originale de 1933. Le prêt, enfin, de plusieurs ouvrages issus de sa collection personnelle par mon Directeur de recherche, Mark Meigs, a permis de compléter cette liste.

---

<sup>7</sup> Lien : [https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAAJ&redir_esc=y)

<sup>8</sup> Lien : <https://www.youtube.com/channel/UCnAsiniI4DF7vAAe7omWWFQ>

La multiplication progressive des ressources disponibles aura au final rendu ce travail de recherche plus complexe et plus passionnant, tout en le rallongeant évidemment de manière non négligeable en amenant parfois à revoir certains aspects ; cette abondance de sources m'a néanmoins permis de me livrer à un travail méthodique de remontée aux sources, une note de bas de page pouvant mener dans le document évoqué à des éléments complémentaires offrant une perspective très différente de celle retenue par l'auteur à l'origine de cette inspiration. Concernant la sélection des types de sources, outre les classiques films d'époque (de toutes natures et tous formats) et recueils d'affiches, la prise en considération de diverses théories liées à la propagande est rapidement apparue comme un élément incontournable de cette étude, qu'elles préexistent à cette période ou apportent des éléments a posteriori permettant d'analyser le phénomène. Le but étant aussi de mesurer autant que possible l'impact des messages véhiculés sur la population et leur réception par celle-ci, le choix de traiter essentiellement des sources en lien avec la culture populaire (magazines et films notamment) s'est aussi imposé de lui-même, de même que le fait de procéder à une analyse des supports publicitaires, tous témoins des préoccupations et mentalités de l'époque. Dans la même logique, l'utilisation de sondages d'opinion de l'institut Gallup est également apparu comme une évidence, certaines des questions ayant d'ailleurs eu le mérite de soulever d'autres problématiques étoffant l'ensemble de ce travail au long cours ; en complément, les courriers des lecteurs (notamment ceux publiés dans le magazine *Life*) se sont également révélés précieux, même en tenant compte du biais de sélection qui peut conditionner leur publication<sup>9</sup>. L'étude de

---

<sup>9</sup> A ce titre, le nombre de courriers des lecteurs particulièrement critiques envers la ligne éditoriale du magazine mais tout de même publiés dans le magazine *Life* s'est révélé plutôt rassurant.

photographies documentaires de l'époque m'a également permis de contextualiser certains autres documents, notamment des affiches, menant au final à une meilleure immersion dans la diffusion pratique de ces messages, étape toujours utile même si les photographies en question n'ont pas toujours trouvé leur place dans le présent document final.

Alors que nul ne conteste le caractère central de la Seconde Guerre Mondiale dans l'histoire des Etats-Unis au cours du XXème siècle, il paraît donc d'autant plus important d'examiner à quel point la propagande interne au pays a précisément en elle-même tenu un rôle particulièrement important dans cette influence ultérieure, confortant par son contenu cette époque comme l'héritière d'un certain nombre d'acquis historiques et culturels des époques précédentes tout en en faisant le tremplin vers un certain nombre d'évolutions importantes à venir quoique parfois lentes à se dessiner, lui conférant donc un rôle d'articulation entre périodes précédentes et évolutions ultérieures en permettant l'avènement de ces dernières sans rupture. Il n'est toutefois bien entendu pas question de prétendre en faire un facteur exclusif, mais plutôt de compléter d'autres points de vue tel celui de Susan Mettler pour qui le « G.I. Bill », à travers les opportunités qu'il a créées, explique lui aussi en grande partie les évolutions ultérieures de la société américaine nées de la génération qui en bénéficia<sup>10</sup>,

---

<sup>10</sup> Susan METTLER, *Soldiers to Citizens: The G.I. Bill and the Making of the Greatest Generation*, New York: Oxford University Press, 2005, xvi-252 p.

ou celui de Tom Brokaw lui-même pour qui c'est l'expérience de la guerre dans son ensemble qui forgea la suite des événements<sup>11</sup>.

Cette étude s'appliquera donc à analyser les particularismes de la propagande interne aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre Mondiale sous un angle transversal : tout à la fois via les diverses interactions et influences qui pourront être mises en évidence avec d'autres époques de l'histoire américaine, mais aussi accordant toute sa place à l'aspect transdisciplinaire dans une logique proche de celle des études culturelles. Elle s'appuiera sur des sources et des considérations nombreuses et diverses en nature comme en origines, évidemment historiques, iconographiques et filmographiques mais aussi sociologiques, psychologiques, politiques ou encore biographiques ainsi que sur une étude contextuelle de sources primaires, notamment la presse de l'époque dont le contenu des articles n'est jamais aussi parlant que lorsqu'il est étudié à la lumière de leur agencement. Le but étant de s'intéresser à l'influence possible d'un message, les médias de masse et les éléments en provenance de la culture populaire auront évidemment une place de choix dans les documents étudiés.

Dans cette optique, il apparaît intéressant d'analyser divers aspects de cette propagande selon trois axes principaux.

Dans notre première partie, nous nous focaliserons sur la représentation de l'Autre auprès du grand public américain, cette altérité incluant à la fois les autres forces belligérantes et les populations civiles étrangères. Sur fond d'un sentiment isolationniste encore très vivace et de préjugés ancrés parfois peu en accord avec les

---

<sup>11</sup> Tom BROKAW, *The Greatest Generation*, New York: Random House, 2004, notamment l'introduction.

orientations souhaitées par l'OWI (voire parfois même aux antipodes des intérêts les plus fondamentaux du pays lorsque c'était une partie du camp allié qui était décriée dans l'opinion), les messages adressés au grand public américain durent bien évidemment composer avec ce contexte. Si l'image de l'ennemi reste autour de ce sujet un thème incontournable empli de paradoxes et de complexité, la représentation des Alliés constitua aussi un élément important de la communication de guerre, de même que le traitement de la question des populations civiles. Cette partie sera entre autres l'occasion d'analyser les rhétoriques propagandistes autour de la création de liens entre d'une part les messages à délivrer et de l'autre les références déjà établies dans l'esprit des destinataires de ces messages, qu'il s'agisse de préjugés préexistants (qu'il s'agisse de les exploiter ou au contraire de les contourner) ou de simples références culturelles fournissant aux propagandistes la corde sensible sur laquelle jouer, mais aussi les conséquences de ces messages, notamment sur l'acceptabilité de l'utilisation de l'arme nucléaire. Les limites du contrôle des autorités sur le contenu des messages propagés seront également considérées, de même que leur prise en compte. Outre la question de la visibilité des messages, elle abordera aussi celle de l'invisibilité d'autres éléments : la sous-médiatisation de l'Holocauste dans les médias américains, par exemple, reste un sujet controversé qui mérite aussi une analyse en termes de messages propagandistes et de mesure des risques potentiels de l'accueil d'une information donnée par l'opinion publique.

Nous analyserons ensuite dans une deuxième partie l'instauration de « ponts » entre le front militaire et le « home front » (ou front intérieur) ayant pour but de mieux présenter les deux comme indissociablement liés dans le même effort. L'attaque de

Pearl Harbor ayant rendu inéluctable l'intervention armée des Etats-Unis dans ce conflit, le premier effort nécessaire pour unifier le pays fut de forger un récit national unificateur permettant d'offrir aux (nombreux) isolationnistes passés une sortie honorable en évitant de faire passer leur conversion à l'interventionnisme militaire pour un renoncement ou une capitulation. Entre représentations de la masculinité et documentation journalistique du front à destination des civils (dont nombre avaient un proche ou une connaissance mobilisé sous l'uniforme), la gestion de l'image des troupes posa un certain nombre de problématiques dont certaines resteront (au moins sur le fond) constantes au cours d'autres conflits ultérieurs. Omniprésente et ciblant nombre d'aspects de l'espace public jusque sur le lieu de travail, la rhétorique liée à l'effort de guerre usa quant à elle beaucoup de la culpabilisation, tant pour obtenir plus d'efforts que davantage de productivité ou une plus grande discipline notamment dans la gestion d'informations présentant un potentiel intérêt stratégique, glorifiant au passage la notion de sacrifice.

Enfin, dans une troisième partie, nous examinerons la façon dont cette propagande put chercher à influencer sur un certain nombre de questions sociales à même d'avoir des répercussions directes, que ce soit à court ou à moyen terme, sur l'Amérique de l'après-guerre – le tout en s'intéressant à chaque fois aux liens existant avec d'autres époques, qu'elles soient précédentes ou suivantes. En dépit d'une situation présentant une situation d'urgence propre au contexte du moment, les messages véhiculés n'étaient pas tous concentrés sur le court terme ou sur des aspects d'un pragmatisme absolu, et c'est souvent la promesse d'une société d'après-guerre à construire qui se reflétait dans les messages véhiculés, insistant sur la défense de



valeurs porteuses d'un avenir meilleur tout en constituant autant de facteurs de l'unité nationale. L'image des femmes connue également une évolution particulièrement remarquable, témoignage d'une société écartelée entre les besoins de l'instant et la persistance de ses valeurs conservatrices, le stéréotype de « Rosie la riveteuse » rejoignant la liste des archétypes féminins de l'époque sans toutefois parvenir à éclipser les autres ni même à s'imposer dans l'immédiat après-guerre. Concernés au même titre que l'ensemble de la population par les exigences de la guerre, la minorité noire n'était par contre toujours pas l'égale de la population blanche dans bien des domaines alors que l'Amérique des champions Joe Louis et Jesse Owens ou de héros de la guerre tel Doris Miller restait aussi celle de Jim Crow et des lynchages ; dans un pays appelant dans le même temps à l'unité de toute la nation ainsi qu'à la mobilisation contre les idéologies racistes des puissances de l'Axe, ce paradoxe mena au développement d'une rhétorique de l'effort de guerre particulière au sein de la communauté afro-américaine<sup>12</sup>, tandis que ses leaders d'opinion, bien décidés à faire prospérer les timides améliorations obtenues dans les années précédentes, faisaient de la participation pleine et entière à l'effort de guerre une opportunité à saisir pour insister sur l'universalité du combat contre les idéologies racistes et ostracisantes.

---

<sup>12</sup> Bien que non-utilisé à l'époque, ce terme sera employé dans le présent ouvrage à de seules fins stylistiques et afin d'éviter des répétitions inutiles ; il n'est évidemment pas à prendre comme une projection anachronique sur la période étudiée de concepts ultérieurs.

## Première partie

Alliés et ennemis : représenter l'Autre  
dans une Amérique isolationniste.

---

## Chapitre 1 – Définir l'ennemi

### 1 – Qui est l'ennemi ?

#### A – La genèse d'une propagande

Craignant les *a priori* négatifs du grand public liés aux excès du CPI lors de la Première guerre mondiale, les autorités, à travers les diverses agences des Etats-Unis concernées pendant la Deuxième guerre mondiale, prirent très tôt l'initiative d'orienter la façon de présenter l'ennemi vers une direction totalement différente. Plus question cette fois de présenter « l'autre camp » comme un peuple bestial, sanguinaire et forcené : dès lors, les gorilles parés de casques à pointes qui ornaient certaines affiches du conflit précédent se devaient d'avoir vécu et de laisser place à des messages plus mesurés et crédibles. Au contraire, toute la stratégie de communication mise en place par le Gouvernement devait cette fois consister à focaliser l'attention sur les différences idéologiques fondamentales qui séparaient les deux camps – façon, sinon de l'intellectualiser, tout au moins de donner à ce conflit une dimension potentiellement plus « noble », voire de déplacer le niveau d'opposition en le faisant passer de la simple haine de l'Autre à la défense engagée et rationnelle d'idéaux foncièrement opposés et irréconciliables. Outre la nécessité de préserver une certaine crédibilité auprès d'une opinion publique qui, quelques mois encore avant Pearl Harbour, restait encore particulièrement frileuse à l'idée d'une entrée en guerre, d'autres objectifs transparaissent de ces consignes. La préparation de l'après-guerre tout d'abord, avec le souci de préserver la possibilité d'une coexistence voire d'une

réconciliation à l'issue du conflit entre les peuples des deux camps, seule façon de donner un sens à la vocation universelle des valeurs au nom desquelles l'Amérique se battait<sup>13</sup>. La nécessité (finalement pas si éloignée de la précédente sur le fond) de préserver l'unité nationale se faisait également sentir, toute stigmatisation sur des bases ethniques ou culturelles pouvant avoir de façon ô combien prévisible un impact destructeur au sein même de la population américaine, surtout au vu du nombre de citoyens des Etats-Unis originaires (directement ou via leurs ancêtres) de l'une ou l'autre des puissances de l'Axe.

Ce déplacement de l'hostilité d'un plan identitaire à un plan idéologique permettait également de dénoncer avec d'autant plus de légitimité la « stratégie de bouc-émissarisation » prêtée à la propagande ennemie. Le manuel d'information lié à la guerre distribué par l'OWI auprès de l'industrie du cinéma dénonçait d'ailleurs explicitement ces pratiques et décortiquait, à la fois dans l'histoire de l'Humanité et dans celle plus contextuelle de l'Allemagne nazie, les mécanismes de ce genre de procédés. Dès lors, ce sont à la fois le fond et la forme de cet aspect de la propagande américaine qui allaient être profondément impactés par ces objectifs : sur le front européen et contrairement à ce qui s'était passé au cours du précédent conflit, la cible privilégiée ne serait cette fois plus la germanité, identité ethnique et culturelle telle que perçue et susceptible d'englober et de stigmatiser également un certain nombre de citoyens américains d'ascendance allemande, mais le nazisme.

---

<sup>13</sup> Steven CASEY, *Cautious Crusade : Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion and the War against Nazi Germany*, 2001, p.61.

## **B – Le nazisme aux Etats-Unis, ou l'échec d'une tentative d'entrisme**

Bien qu'intrinsèquement liée à l'Allemagne de l'époque et à son régime en place (celui-ci étant suffisamment intrusif pour impacter effectivement l'ensemble de la société allemande d'alors), l'idéologie politique nazie présentait pour les propagandistes américains un avantage certain : celui de n'avoir que peu d'influence sur la population germano-américaine, comme en avait témoigné l'échec des tentatives d'« infiltration » de cette communauté par diverses organisations d'inspiration hitlérienne. Apparues à partir de 1933, en parallèle à l'arrivée au pouvoir du nazisme en Allemagne, certaines organisations avaient tenté de propager l'idéal nazi de l'autre côté de l'Atlantique, entre autres les Friends of the New Germany, la Silver Legion of America (dont les membres étaient aussi désignés sous le nom de « Silver Shirts », les « chemises argentées » en parallèle aux « chemises brunes » des S.A.), ou encore le German American Bund. Dans un premier temps, le pouvoir nazi avait tenté de diriger à distance certaines de ses organisations de la façon la plus directe qui soit, comptant sur le zèle de ceux des immigrants de fraîche date qui se trouvaient aussi être de fervents nazis pour exhorter le sentiment d'appartenance à une grande communauté allemande de l'importante communauté germano-américaine ; ce fut notamment le cas avec les Friends of the New Germany, organisation politique considérée un temps très officiellement par le parti nazi comme sa branche états-unienne. Toutefois, à Washington, le Département d'Etat vit d'un mauvais œil cette tentative d'une puissance étrangère consistant à tenter d'influencer une organisation de citoyens américains sur le sol même des Etats-Unis et émit une protestation officielle. Voulant éviter toute provocation frontale, le NSDAP n'eut d'autre choix que de réorganiser le

groupe pour en réserver l'appartenance aux seuls citoyens américains, ce qui réduisit de fait considérablement son importance et son influence, certains migrants de fraîche date ouvertement nazis, ainsi privés de toute participation active possible au sein du mouvement, ayant alors la tentation de retourner en Allemagne<sup>14</sup>. Par la suite et jusqu'à l'entrée américaine en guerre qui précipita la dissolution de ces mouvements, les liens entre le pouvoir allemand et les organisations pronazies aux Etats-Unis furent plus discrets ou en tous cas moins affichés, ce qui ne les empêcha pas d'être dénoncés ici ou là dans certains médias américains qui voyaient dans ces groupes une « cinquième colonne ».

Si les Silver Shirts et le German American Bund s'étaient dotés d'organisations paramilitaires, les quelques parades et autres réunions spectaculaires organisées ici où là ne parvinrent jamais à véritablement masquer leurs marginalités. S'il semble que le leader du Bund, Fritz Kuhn, ait pu à un moment donné revendiquer au maximum le chiffre totalement invérifiable de 200 000 sympathisants nazis aux Etats-Unis<sup>15</sup>, le nombre total des adhérents de ces mouvements à travers le pays ne parvint jamais à dépasser au total quelques dizaines de milliers tout au plus<sup>16</sup>, ces chiffres étant à rapporter à une population américaine officiellement recensée à hauteur d'un total compris entre 123 et 132 millions entre 1930 et 1940, dont un nombre plus

---

<sup>14</sup> Cornelia WILHELM, « Heinz Kloss and the Making of a German American », in *Amerikastudien : American Studies*, vol. 47, 2002, n°1, pp. 59-61.

<sup>15</sup> D'après un article du magazine *Life* intitulé « Germans in America : Most are Loyal Americans », 27 novembre 1939, p. 69.

<sup>16</sup> En 1934, les « Silver Shirts » revendiquaient environ 15000 membres mais leur nombre ne fit que décliner par la suite. Au sommet de sa popularité, le German American Bund comptait lui aussi 15 000 membres, les chiffres du public présent lors du plus gros rassemblement de l'organisation variant entre 17 000 et 20 000 sans jamais dépasser ce dernier chiffre. Diverses sources, dont Marilyn J. HARRAN (éd.), *The Holocaust Chronicle*, Lincolnwood (Ill.) : Publications International, 2000, p. 85 et le magazine *Life* du 6 mars 1939 p.57.

difficilement vérifiable mais estimé à environ 25 millions possédaient, à divers degrés, des origines allemandes<sup>17</sup>.

L'échec de cette tentative d'implantation du nazisme aux Etats-Unis s'explique par divers facteurs. Tout d'abord, au sein même de la population américaine d'origine allemande, celle-là même qui était visée en priorité par ces groupes, leur influence demeura très restreinte. Alors que toute la stratégie de communication à leur destination consistait à faire appel à un sentiment de germanité sur lequel comptaient beaucoup les propagandistes nazis, ce sentiment se révéla en réalité inexistant ou presque : l'unification de l'Allemagne ayant été tardive<sup>18</sup>, nombre de Germano-Américains (dont beaucoup étaient d'ailleurs Américains depuis plusieurs générations) se trouvaient, au sujet de leurs origines allemandes, plus attachés à une identité régionale que nationale, sans même parler de ceux dont la présence aux Etats-Unis était le fruit d'une migration forcée face à des persécutions d'ordre religieuses ou politiques et qui étaient moins susceptibles encore d'être attachée à un quelconque héritage culturel de ce type<sup>19</sup>. Tout en conservant l'idéologie et les codes visuels typiques du nazisme (notamment la croix gammée et les uniformes), ces groupes cherchèrent également à convaincre un public plus large en tentant de donner une apparence américaine à leur nationalisme, notamment via l'utilisation de l'image de George Washington lors des meetings du German American Bund ou par l'omniprésence du drapeau national aux côtés du drapeau nazi lors des parades organisées par ce mouvement. Ces tentatives ne s'avèrent pas convaincantes, rares étant ceux qui furent dupes de ce type de supercheries, et à la suite du grand meeting

---

<sup>17</sup> *Life* du 27 novembre 1939, p. 69.

<sup>18</sup> L'unité allemande ne fut promulguée qu'en 1871.

<sup>19</sup> WILHELM, op. cit., p. 59.

organisé par le Bund au Madison Square Garden en février 1939, un photoreportage incendiaire publié dans le magazine *Life* avait pour titre « Fascism in America : Like Communism, It Masquerades as Americanism »<sup>20</sup>, référence au slogan « Communism is the Twentieth-Century Americanism » utilisé par Earl Browder, candidat du Parti Communiste américain lors de la campagne présidentielle de 1936<sup>21</sup>.

Au final, l'échec de toute implantation du nazisme aux Etats-Unis et le caractère insignifiant du danger représenté par ces organisations apparaissait évident aux yeux de l'ensemble de la population des Etats-Unis toutes origines confondues : bien que massivement hostile à l'Axe dès les premiers mois du conflit, l'opinion publique américaine estimait en janvier 1940 que les activités communistes dans le pays représentaient un danger plus important que les activités nazies, souhaitant à hauteur de 70% que le Comité Dies concentre ses activités sur les premières plutôt que sur les secondes<sup>22</sup>.

### **C – Nazisme et germanité dans l'imagerie propagandiste américaine**

Concrètement, la circonscription de la stigmatisation à la seule idéologie impliqua le respect d'un certain nombre de codes notamment graphiques dans la représentation de l'ennemi : omniprésence de l'uniforme ou de symboles guerriers, focalisation de l'attention sur le système politique nazi (notamment à travers ses

---

<sup>20</sup> « Le fascisme en Amérique : comme le communisme, il cherche à se faire passer pour l'américanisme ». Magazine *Life* du 6 mars 1939, pp.57-63.

<sup>21</sup> A l'époque, tandis que les mouvements nazis américains invoquaient George Washington, le parti communiste américain (CPUSA) dont Browder était le secrétaire général revendiquait quant à lui à la fois l'héritage spirituel de Jefferson et celui de Lincoln. Voir Simon HALL, *American Patriotism, American Protest: Social Movements Since the Sixties*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, p.6.

<sup>22</sup> George Horace GALLUP, *The Gallup Poll : Public Opinion 1935-1971 : Volume One 1935-1948*, New York: Random House, 1972, p. 199.



leaders), et surtout insistance sur l'épithète « nazi » dans la majorité des documents, ce mot accompagnant quasi-systématiquement (lorsqu'il ne le remplaçait pas directement) toute évocation du nom de l'Allemagne ou du peuple allemand, ceci afin de bien marquer le rôle central du nazisme (et d'une certaine façon le rôle presque accessoire de l'Allemagne en elle-même) dans le conflit en cours. L'ennemi n'était donc pas défini ou présenté comme allemand en tant que tel ni comme lié à l'Allemagne en tant qu'aire géographique ou culturelle, mais en tant que nazi ou, éventuellement, ressortissant de l'« Allemagne nazie », ces deux noms étant le plus souvent indissociables, le contraste avec l'Allemagne tout court étant mis encore plus en avant en anglais par le fait que l'adjectif y précède le nom et reçoit un « n » majuscule, donnant donc au mot « nazi » de l'expression « Nazi Germany » une visibilité plus grande encore. Tandis que lors du précédent conflit le stéréotype de « The Huns », vision très générale et ethnicisée de l'ennemi en tant qu'allemand (et qui liait de façon historiquement inexacte voire absurde mais néanmoins très évocatrice l'Allemagne aux hordes d'Attila et à la barbarie qui peut y être associée) avait fait l'objet d'attaques plus virulentes et outrancières les unes que les autres, cet angle d'attaque disparut de l'arsenal des propagandistes, remplacé par une vision politisée. « Voici l'ennemi » (« *This Is the Enemy* ») [figure 9], clamait notamment une célèbre affiche créée par Karl Kohler et Victor Ancona<sup>23</sup>, qui leur valut d'ailleurs de remporter un concours national organisé par un grand imprimeur new-yorkais de l'époque<sup>24,25</sup> : on pouvait y voir, de trois-quarts face, le portrait d'un officier nazi en

---

<sup>23</sup> On remarquera les patronymes des deux co-auteurs, l'un d'origine allemande et l'autre d'origine italienne, véhiculant au passage l'idée selon laquelle les allégeances idéologiques comptent davantage que les allégeances ethniques.

<sup>24</sup> Tout au long de la guerre, ce slogan (presque un leitmotiv) fut utilisé de façon récurrente dans divers contextes.

uniforme, le visage mêlant impassibilité et satisfaction tandis que se reflétait dans son monocle une scène de pendaison. A bien des égards, cette image allait dans le sens contraire de celles du conflit précédent, le monocle brillant (vraisemblablement soigneusement poli et astiqué) et le rasage impeccable du militaire évoquant des valeurs d'ordre et de discipline contrastant directement et de façon notable avec la sauvagerie désorganisée du « Hun » ou la moustache certes aristocratique mais souvent représentée comme désordonnée du Kaiser. A noter qu'une variante de cette affiche comportant le même dessin mais accompagné du slogan en italien (« Ecco il nemico ») plutôt qu'en anglais fut également utilisée à destination de la communauté italo-américaine<sup>26</sup>.

Mais dans les faits, l'insistance sur l'idéologie nazie de l'ennemi ne se contentait pas de *remplacer* à proprement parler la germanité comme thème de propagande. Au contraire même, ici ou là, l'évocation d'une identité allemande restait parfois présente, à la différence près qu'au lieu d'être associée au nazisme elle lui était opposée, apparaissant à de multiples reprises comme l'une de ses victimes. Ouvertement inspiré d'un livre éponyme publié en 1941<sup>27</sup> par le journaliste et enseignant Gregor Ziemer, qui avait travaillé de 1928 à 1939 à l'American School in Berlin, le court-métrage animé *Education for Death*<sup>28</sup> des studios Disney retraçait en 1943 l'embrigadement forcé dès la naissance d'un jeune Allemand, arraché à sa

---

<sup>25</sup> A noter que dans le cadre de l'effort de guerre, la société d'impression en question, R. Hoe & Company, avait diversifié ses activités en y incluant la fabrication d'armement.

<sup>26</sup> Mike BRYANT, *La seconde guerre mondiale en caricatures*, Paris : Hugo & Cie, 2009, p. 91.

<sup>27</sup> Paru aux Presses universitaires d'Oxford (OUP), le livre avait fait l'objet d'une recension aux Etats-Unis dans le numéro de *Time Magazine* daté du 3 novembre 1941.

<sup>28</sup> Clyde GERONIMI, *Education for Death : the Making of a Nazi*, Walt Disney Productions, 10 mn, janvier 1943.

famille et conditionné petit à petit pour conquérir le monde au nom de la « race supérieure allemande ». La même année, également inspiré par l'œuvre de Ziemer mais avec une perspective différente, le film *Hitler's Children*<sup>29</sup> d'Edward Dmytryk s'attachait, quant à lui, à dépeindre la propagande nazie et le système social hitlérien comme de véritables machines à broyer l'individu ainsi que tout sentiment humain.

Histoire de rendre explicite au besoin la séparation entre identité allemande et idéologie nazie, d'autres exemples cinématographiques montraient la « rédemption » de personnages qui, bien qu'un temps au service de l'ennemi, vivent une véritable conversion aux valeurs de la Démocratie et finissent par combattre le nazisme aux côtés d'une Amérique porteuse de valeurs supposément universelles. C'est notamment le cas dans le film *Margin For Error*<sup>30</sup>, réalisé en 1943 par Otto Preminger<sup>31</sup>. Adapté d'une pièce à succès écrite par Clare Boothe Luce dès 1939 et se déroulant donc dans une Amérique d'avant Pearl Harbour, ce film a pour fil d'Ariane le parcours d'un personnage, le Baron Max von Alvenstor, initialement secrétaire du Consul nazi à New York, qui fait échouer une opération de sabotage contre les Etats-Unis, se fait naturaliser puis s'engage dans les troupes américaines. Dans un esprit voisin, le même film montre une manifestation antinazie dont l'un des participants se fait arrêter alors qu'il tente de briser les vitres du consulat allemand à l'aide de projectiles ; interrogé par un policier, il justifie alors son action dans les termes suivants : « il est temps que tout cela s'arrête ! Je suis un bon allemand, mais je suis aussi un bon citoyen

---

<sup>29</sup> Edward DMYTRYK, *Hitler's Children* [Les enfants d'Hitler en VF], RKO Radio Pictures Inc., 83 mn, janvier 1943.

<sup>30</sup> Otto PREMINGER, *Margin for Error* [V.F.: Marge d'erreur], 20<sup>th</sup> Century Fox, 74 mn, février 1943.

<sup>31</sup> Arrivé aux Etats-Unis peu après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Preminger (1905-1986) était né dans une famille juive de ce qui était alors l'empire austro-hongrois.

américain, et à cause de ces nazis beaucoup de gens ne m'adressent même plus la parole ! ».

Mais il n'y a pas que dans le domaine de la fiction que fut utilisé le procédé consistant à montrer l'opposition au régime hitlérien de personnes ayant eu affaire à celui-ci de façon directe. Outre le témoignage de Ziemer, qui avait été enseignant à l'American School in Berlin et faisait donc figure de témoin privilégié pour aborder la question de l'embrigadement de la jeunesse allemande, le public se vit également proposer en 1942 un ouvrage collectif écrit par une équipe de correspondants américains de l'United Press en Europe centrale et publié sous le titre de *This Is the Enemy*. Au nombre de cinq, ces journalistes avaient eu en commun d'être tenus captifs six mois durant par le régime nazi juste après l'entrée en guerre des Etats-Unis, avant d'être libérés dans le cadre d'un échange de prisonniers<sup>32</sup>. Bien que visiblement écrit pour la circonstance et dans le cadre de l'effort de guerre, ce récit journalistique était légitimé par les années d'expérience de ses auteurs, en poste pour certains de longue date dans la région : l'auteur principal, Frederick C. Oechsner, travaillait ainsi en Allemagne depuis 1928 dont dix ans passés à diriger l'antenne locale de l'United Press à Berlin.

Si de tels témoignages prenaient une dimension nouvelle avec le contexte d'une guerre à laquelle les Etats-Unis participaient activement, ils n'étaient cependant pas nouveaux : dès les premières années du nazisme, le journaliste Hamilton Fish

---

<sup>32</sup> Informations tirées de la nécrologie consacrée à Frederick Cable Oechsner dans le Los Angeles Times, [http://articles.latimes.com/1992-04-29/news/mn-877\\_1\\_prisoner-exchange](http://articles.latimes.com/1992-04-29/news/mn-877_1_prisoner-exchange)

Armstrong<sup>33</sup> ou le syndicaliste Abraham Plotkin<sup>34</sup> avaient déjà rendu compte de leurs expériences sur le terrain ; néanmoins, le contexte (tant international que social, avec notamment le fort isolationnisme d'une population américaine en proie à la crise) ne donna évidemment pas à l'époque le même impact à ces récits que ceux qui seront publiés quelques années plus tard à des moments plus en adéquation avec la réceptivité de l'opinion publique.

## **2 – Personnification ou dématérialisation : comment représenter l'ennemi ?**

En matière de stratégie de propagande, la décision de centrer les attaques sur le plan idéologique devait se matérialiser (on pourrait même dire se codifier) d'une façon ou d'une autre sur le plan visuel. Avant même de détailler les représentations elles-mêmes, il est important de noter le nombre considérable et la diversité des supports qui furent utilisés pour leurs diffusions. Si films (incluant les films d'animation), affiches publicitaires (parfois réalisées sur des supports métalliques) et encarts publicitaires dans les magazines restent les plus connus et les plus populaires, nombre de supports plus originaux furent également fréquemment utilisés. C'est ainsi que se multiplièrent les bandes dessinées dans lesquels l'Axe remplaçait opportunément les habituels antagonistes fictifs (ou s'alliait parfois à eux), donnant ainsi à l'ensemble de l'histoire un certain crédit via un lien avec le réel tout en simplifiant aux scénaristes la tâche

---

<sup>33</sup> Hamilton Fish ARMSTRONG, *Hitler's Reich : the First Phase*, New York : The Macmillan Company, 1933, 73 p.

<sup>34</sup> Voir notamment l'article de Catherine COLLOMP, « Abraham Plotkin, un syndicaliste américain observateur à Berlin, 1932-33, du mouvement syndical allemand et de sa chute », in *Transatlantica*, 1|2006.

consistant à créer un univers de toute pièce<sup>35</sup> et en contribuant à la nazification d'un Mal ne pouvant qu'être présent de par les exigences scénaristiques du genre (menant par là-même à une insistance sur le caractère maléfique du nazisme). A la marge, le même procédé fut également utilisé dans des films ou films d'animations en utilisant là aussi la popularité de héros récurrents parfois sans souci de vraisemblance chronologique ou géographique, opposant ainsi l'ennemi à des figures aussi populaires que Superman, Tarzan ou même Sherlock Holmes. Nombre d'autres supports furent également utilisés : des figurines diverses et variées, le plus souvent humoristiques, des quilles, de même que divers jeux forains de type chamboule-tout, ainsi que divers objets usuels qui permettaient aux images qu'ils portaient de pénétrer le quotidien.

#### **A – Leaders ennemis et contre-culte de la personnalité**

De façon assez logique et naturelle, l'un des principaux réflexes adoptés par les illustrateurs de l'époque fut d'axer un grand nombre d'attaques sur un nombre limité de figures parmi les plus connues et les plus emblématiques des régimes ennemis. On peut voir deux principaux avantages à ce type d'approche : premièrement, l'utilisation de l'image d'un nombre somme toute restreint de personnalités bien connues du grand public ne pouvait que les rendre facilement identifiables, rendant le message d'autant plus clair et compréhensible à travers un « code » commun et récurrent susceptible d'être partagé et compris par tous ; deuxièmement, en personnifiant un régime ou le concept même d'ennemi sous les traits de quelques personnages identifiés (le plus

---

<sup>35</sup> Qu'il y ait ou non un lien avec cette facilité apportée par le contexte, on notera d'ailleurs que l'époque fut particulièrement prolifique en matière de création de nouveaux héros, même si tous n'ont pas perduré.

souvent Hitler lui-même), les illustrateurs, caricaturistes, publicitaires ou cinéastes évitaient de tomber dans le piège du stéréotype ethnique ou culturel. Dans un nombre important de cas, le sujet était traité de façon humoristique, les principaux leaders ennemis étant régulièrement tournés en ridicule et c'est d'ailleurs là l'un des multiples paradoxes que l'on ne peut que relever à l'étude d'un corpus représentatif des œuvres de propagande (tous supports confondus) de l'époque : la dualité confinant parfois au grand écart dans l'image renvoyée du même ennemi.

Naviguant dans un étroit couloir entre peur panique et insouciance, les messages des propagandistes devaient sans cesse éviter deux écueils : tout en constituant une motivation pour œuvrer à la victoire en insistant sur le sérieux du travail à accomplir, rendre l'ennemi trop effrayant aurait pu risquer d'instiller une sorte de peur panique dans la population américaine en renvoyant potentiellement de cet ennemi une image de quasi-invincibilité ; dans le même temps, si le tourner en dérision pouvait induire une certaine dédramatisation et éviter un certain pessimisme, le risque n'était pas inexistant de conduire la population à sous-estimer le danger et à relâcher les efforts demandés dans le cadre de l'effort de guerre. Il était donc nécessaire de cultiver un certain équilibre entre ces deux types de messages, apparemment opposés dans leurs formes mais totalement complémentaires et indissociables, les possibles excès de l'un ne pouvant être contrebalancés que par l'existence de l'autre.

De façon générale, un certain compromis sembla s'imposer : anonyme, l'ennemi ne pouvait qu'être redoutable ; à l'inverse, dès lors que ce même ennemi

prenait aux yeux du public la forme d'un personnage doué d'une personnalité et d'une psychologie définies, il pouvait se voir attribuer un nombre impressionnant de faiblesses humaines allant souvent jusqu'au ridicule, les paradoxes inhérents à l'idéologie nazie ainsi que la notion d'orgueil étant le plus souvent mis en avant. Ainsi, ce n'était pas *en tant que rouage de telle ou telle machine idéologique*, mais en tant qu'*individu* que le personnage représenté était tourné en dérision. Plutôt que de dire « l'ennemi est ainsi », le message permettait, de façon un peu plus subtile, d'apporter un contraste mais aussi un complément aux autres messages qui dépeignaient l'autre camp comme redoutable : « l'ennemi peut *aussi* être ainsi », semblaient dédramatiser ces représentations qui la plupart du temps mettaient à contribution le comique de situation et le procédé du contre-emploi, tournant au passage en dérision non seulement le personnage mais aussi l'idée même d'uniformité portée par le militarisme adverse, ceci par le simple fait de mettre en avant la personnalité de tel ou tel individu, qu'il soit d'ailleurs réel ou imaginaire. C'est ainsi que le court-métrage d'animation *The Ducktators*<sup>36</sup> interrompt l'uniformité du salut des troupes, athlétiques et disciplinées, pour le faire conclure par un personnage malingre qui remplace lors de son salut le mot « Sieg » par son quasi-homophone « sick »<sup>37</sup>.

Outre des personnages fortement marqués, ce ridicule prenait parfois la forme d'un numéro de duettistes entre deux personnages incarnant des nazis, l'un (en position hiérarchique supérieure) abusant de son autorité de façon brutale et gaguesque en

---

<sup>36</sup> Norman McCABE, *The Ducktators*, Leon Schlesinger Productions, 7 mn, août 1942.

<sup>37</sup> On reconnaîtra ici, tant dans le registre d'ordre médical que dans la pratique consistant à jouer sur les mots tout en détournant un terme propre à l'ennemi, un procédé que Serge TCHAKHOTINE (*Le viol des foules par la propagande politique*, Paris : Gallimard, 1952 [édition originale : 1939], p.272-273) évoque de la part des opposants à Hitler en Allemagne à une époque qu'il ne date pas : il s'agissait de tourner en ridicule la formulation « heil hitler » en remplaçant le mot « heil » signifiant « vive » par le mot « heilt », signifiant pour sa part « guérissez ». Comme l'indique Tchakhotine (op. cit., p. 273), « ainsi, le salut hitlérien était tourné en ridicule et perdait de son efficacité de symbole menaçant ».



faisant le plus souvent appel à une certaine mauvaise foi, tandis que l'autre (portant parfois le nom supposément commun en Allemagne de Schultz<sup>38</sup>) se montrait à la fois maladroit et totalement soumis dans son rôle de souffre-douleur, la relation dominant-dominé entre les personnages venant corroborer l'image des nazis comme étant assoiffés de domination et toujours en quête de boucs émissaires. Ainsi, dans le dessin animé *Daffy the Commando* (1943)<sup>39</sup>, le personnage de Schultz (particulièrement petit et au visage tenu dans l'ombre par un casque trop grand) est-il non seulement tyrannisé tout au long du court-métrage par un officier aux allures aristocratiques, mais il se voit également dans la scène finale blâmé à distance par Hitler lui-même, alors même qu'il en est loin et ne porte aucune responsabilité dans ce qui cause la fureur du « fuehrer », faisant ainsi apparaître Schultz comme un nom potentiellement générique de l'ensemble des boucs-émissaires du régime nazi, comme si chaque haut-gradé du régime avait son propre Schultz sur qui faire reposer la cause de tous ses échecs. Si la forme est comique, le fond est particulièrement habile car à travers le nom de Schultz supposé représenter l'Allemand moyen, c'était l'ensemble du peuple allemand qui était par association désigné comme victime du nazisme, impression d'autant plus forte dans ce dessin animé du fait que le visage de Schultz, tenu dans l'ombre par un casque trop grand pour lui, n'apparaît jamais, renforçant du même coup l'idée de l'uniforme nazi (et plus généralement du militarisme allemand) comme négation de toute identité, seul le nom du personnage (mais ni son visage ni sa personnalité)

---

<sup>38</sup> C'est notamment le cas dans le *To Be Or Not To Be* (*Jeux dangereux*, 1942) d'Ernst LUBITSCH, ou dans le dessin animé *Daffy the Commando* (1943) réalisé par Isadore (dit « Friz ») FRELENG. Signe sans doute de l'influence de ce running-gag, c'est le même nom de Schultz que portera par la suite un personnage du même type dans la série télévisée *Hogan's Heroes* (1965-1971), série d'ailleurs nommée *Papa Schultz* lors de sa diffusion sur les écrans français.

<sup>39</sup> Isadore «Friz» FRELENG, *Daffy the Commando*, Leon Schlesinger Productions/Warner Bros, 8 mn, novembre 1943.

permettant encore de le distinguer, soulignant l'iniquité de l'idéologie adverse puisque seuls les individus considérés comme subalternes étaient concernés par cette sorte d'effacement. Toutefois, ce sont la plupart du temps les leaders de l'Axe eux-mêmes, dont les visages étaient eux bien connus du grand public américain à travers la presse et les actualités cinématographiques, qui étaient les cibles privilégiées de ce type d'attaques sur les écrans.

Nombre de supports relayèrent cette approche, allant d'objets fantaisistes ou publicitaires aux films en passant évidemment par les incontournables affiches : ainsi, la société spécialisée dans la vente par correspondance Wisconsin De Luxe Corp. proposa-t-elle une figurine sculptée représentant un putois portant le visage d'Hitler [figure 1a] ; d'une façon à la fois divertissante et ludique, la même comparaison était utilisée dans l'illustration figurant au fond d'un cendrier, mais accompagnée d'un slogan invitant l'utilisateur à « écraser [son] mégot sur ce sconse », ce cendrier faisant partie d'une série de trois modèles différents dont les deux autres traitaient respectivement (caricature à l'appui) Mussolini de « vautour » et Tojo de « rat ». Dans le même esprit, le fabricant new-yorkais Bassons Dummy Display Products et l'un de ses concurrents basé à Chicago proposèrent des modèles similairement conçus (mais esthétiquement différents) de pelote à épingle consistant en une figurine représentant Hitler penché en avant, chaque modèle étant conçu de telle sorte que les épingles avaient vocation à être plantées dans le fessier de la figurine<sup>40</sup>, le slogan publicitaire

---

<sup>40</sup> Dans le magazine *The Billboard* du 17 octobre 1942, ces articles concurrents faisaient l'objet de deux publicités et d'un article en trois pages consécutives (pp. 53 à 55). Si la société Bassons est nommée dans l'encart publicitaire, son concurrent dont le produit semblait proposer des finitions moins abouties se retranchait derrière l'appellation commerciale de circonstance « The Stick-A-Pin in Hitler's Axis Club ».

jouant de la proximité phonétique entre les mots « axis » et « asses ». Un modèle de tirelire fut également commercialisé, le traditionnel cochon prenant alors des allures hitlériennes à l'aide d'une moustache et d'une mèche évocatrices tandis que la fente était entourée du slogan « Save for Victory – Make him squeal ». Pour ces trois derniers exemples, on remarque que ces objets pratiques et d'une utilisation potentiellement quotidienne induisaient dans le même temps une symbolique d'opposition forte et explicite de par le simple geste que l'utilisateur était supposé accomplir sur l'effigie tant honnie : écrasement d'un mégot encore incandescent, gavage d'une tirelire ayant vocation à être éclatée pour en récupérer le contenu, ou encore plantage d'épingles qui non seulement constituait un geste agressif mais évoquait aussi l'imagerie vaudou telle que perçue dans la culture populaire, notamment à travers de films d'horreur tel le *White Zombie*<sup>41</sup> de Victor Halperin (1932) ou *I Walked with a Zombie*<sup>42</sup> de Jacques Tourneur (1943).

Les affiches donnèrent aussi la part belle à ce type de caricatures, mais leur message ne se limitait jamais à prôner simplement la haine ou le ridicule de tel ou tel leader, utilisant au contraire ces caricatures comme une « accroche » permettant de diffuser un message de fond. Ainsi, afin d'inciter à la récupération des matières premières (notamment métalliques), une affiche montrait le visage d'Hitler composé de divers éléments usuels potentiellement recyclables (une feuille de métal, une plume, un écrou, un trombone et quelques clous), le tout accompagné d'un slogan proclamant que « le gaspillage aide l'ennemi ». Une autre affiche [fig.1b] mettait quant à elle en scène des caricatures d'Hitler, Goering et Goebbels en pleine discussion ; jouant sur la

---

<sup>41</sup> *Les morts-vivants* en VF.

<sup>42</sup> Tout simplement traduit par *Vaudou* en dans sa version française.

quasi-homographie entre les deux mots, l’affiche opposait « bonds » (nom donné aux bons du trésor consacrés à l’emprunt de guerre) et « bunds », référence au German American Bund, et montrait un Hitler se félicitant de voir les américains si prompts à investir massivement chaque mois une part importante de leurs revenus dans les « bunds », ses deux comparses hésitant à le détromper (l’objectif de cette mise en parallèle des deux termes étant évidemment d’inciter le public américain à souscrire à l’emprunt de guerre). Dans un autre registre, une caricature politique de 1944 représentait Hitler et Tojo, leurs uniformes transformés en haillons, portant des pancartes incitant à ne surtout pas réélire Roosevelt – le but étant ici bien sûr de dépeindre le président sortant comme le mieux à même de conduire les Etats-Unis à la victoire, et donc sa réélection comme le scénario le plus dangereux et le moins souhaitable pour l’Axe et par conséquent le plus positif pour les Etats-Unis.

Mais en fin de compte, c’est probablement dans les images animées que ce type de représentations était le plus efficace. Dans l’immense majorité des cas, l’image donnée d’Hitler ressemblait quasiment trait pour trait à celle initiée par Charlie Chaplin dans son film *The Great Dictator* (*Le Dictateur*)<sup>43</sup> sorti en octobre 1940 [figures 2a et 2b] : celle d’un clown sanguinaire, tout à la fois risible, violent et instable. Paradoxalement, à sa sortie, le film de Chaplin n’avait pourtant pas fait l’unanimité auprès de la critique, le magazine *Time* qualifiant l’évolution des dictatures européennes durant les deux années qui s’étaient écoulées entre le début du projet et la sortie du film de « trop sinistre pour en faire une comédie » (ce qui

---

<sup>43</sup> CHAPLIN Charles, *The Great Dictator* [V.F.: *Le dictateur*], Charlie Chaplin Film Corporation/United Artists, 124 mn, octobre 1940.

n'empêchera pourtant pas le public d'en faire le plus grand succès commercial du réalisateur à cette date), et reprochant à Chaplin la juxtaposition à l'écran et dans le même film de l'exécution de civils juifs avec des scènes poussant à son paroxysme la tradition du burlesque<sup>44</sup>. Mais alors qu'à notre époque *Le Dictateur* demeure l'un des films les plus connus de Chaplin (ainsi que l'un des plus emblématiques de toute cette période) et que le recul historique nous permet de constater l'influence majeure que constituera par la suite sa parodie d'Hitler dans les caricatures qui en seront faite dans les années qui suivront, il apparaît rétrospectivement presque ironique de constater que l'article allait même jusqu'à se conclure sur ces mots :

Almost everybody will have to see this picture as it is Chaplin's first in four years. Almost nobody will ever want to see it again – as people still want to see *The Kid* and *Shoulder Arms*.<sup>45</sup>

C'est toutefois peut-être là une critique qui inspira ceux qui par la suite utiliseront le même type de caricature : après Chaplin, les parodies d'Hitler, si elles garderont parfois un fond de gravité, n'iront pas aussi loin dans le grand écart des sentiments.

Au final, tout chez le Hitler filmé ou dessiné sur pellicule respirait le ridicule. Comme chez Chaplin, ses propos étaient la plupart du temps rendus volontairement incompréhensibles et tenus dans une sorte de parodie de la langue allemande, ce qui permettait au-delà de tout sens de mieux insister sur le délire rageur dans lequel ils étaient tenus et donnait au final à ses discours davantage des allures de délire quasi-mystique qu'une quelconque allure d'ordre politique. En 1943, *Education for Death* montrait un « führer » gringalet prétendant passer pour le prince charmant venu

---

<sup>44</sup> Magazine *Time*, 4 novembre 1940, p. 76.

<sup>45</sup> « Quasiment tout le monde se devra de voir ce film parce que c'est le premier de Chaplin depuis quatre ans. [Mais] quasiment personne ne voudra jamais le revoir ensuite, alors que le public veut toujours voir *Le kid* et *Charlot soldat*. ».

réveiller une Allemagne quant à elle représentée sous les traits d'une belle au bois dormant aux airs de cantatrice wagnérienne et à l'obésité contrastant avec le physique chétif de son « sauveur » qui peine d'ailleurs à la prendre dans ses bras pour la hisser sur son cheval<sup>46</sup> [figures 3a et 3b], leur dissemblance de gabarit faisant de ce couple symbolique un pendant au duo comique populaire Laurel et Hardy. Le culte de la personnalité permanent et outrancier dont il fait l'objet en 1943 dans *Der Fuehrer's Face*<sup>47</sup>, autre œuvre des studios Disney, a lui aussi des allures burlesques, quoique plus nuancées : nombre d'éléments du décor (jusqu'à la façade même des maisons) arborent ou évoquent très ostensiblement le visage d'Hitler, contribuant à donner à l'ensemble de ce court-métrage d'animation une ambiance ambivalente oscillant constamment entre l'oppressif et le burlesque (on y voit notamment une scène évoquant très explicitement celle du travail à la chaîne des *Temps Modernes* de Chaplin sorti en 1936). Le ridicule du personnage atteignait peut-être même un sommet avec les gesticulations du Hitler parodié en 1942 par Tex Avery sous les traits de son célèbre loup dans *Blitz Wolf*<sup>48</sup>, adaptation très libre de l'histoire des « trois petits cochons » dont le rideau final ne se conclut pas simplement par la traditionnelle mention « the end » mais précise au besoin « the end of Adolf ».

Les films d'animation n'eurent cependant pas l'apanage de cette thématique. En 1943, le moyen-métrage burlesque *That Nazty Nuisance*<sup>49</sup> montrait les acteurs incarnant Hitler et Mussolini se livrant à une bataille de polochons en compagnie d'un singe,

---

<sup>46</sup> Cette scène prétend montrer la façon dont l'histoire de leur pays est racontée aux jeunes allemands endoctrinés dans les Jeunesses Hitlériennes, Hitler leur étant évidemment présenté comme le sauveur de l'Allemagne.

<sup>47</sup> Jack KINNEY, *Der Fuehrer's Face*, Walt Disney Productions, 8 mn, janvier 1943.

<sup>48</sup> Tex AVERY, *Blitz Wolf*, Metro-Goldwyn-Mayer, 10 mn, août 1942.

<sup>49</sup> Glenn TRYON, *That Nazty Nuisance* [titre alternative: *The Last Three*], Hal Roach Studios, 43 mn, mai 1943.

tandis que dans la scène finale du même film les deux leaders européens (accompagnés cette fois d'un général japonais) finissaient plantés la tête en bas dans le sable d'une île paradisiaque, leurs jambes et leurs postérieurs remuant dans tous les sens dans une autre évocation de la quasi-homophonie entre « Axis » et « asses ». On notera également le soi-disant « führer » que deux officiers de transmission nazis et leur officier saluent avec déférence en croyant reconnaître sa voix dans leur radio dans *Le triomphe de Tarzan* (1943), alors que le spectateur voit quant à lui qu'à l'autre bout de la ligne de communication c'est en réalité le chimpanzé Cheeta qui s'adresse à eux, façon non seulement d'établir la comparaison mais aussi d'en attribuer l'initiative à l'ennemi lui-même.

De façon plus discrète mais tout aussi représentative des efforts faits pour attaquer le « führer » sur tous les fronts, certaines attaques touchant à la vie privée ou familiale d'Hitler apparurent également ici ou là. A l'occasion, journalistes, concepteurs d'affiches, dialoguistes<sup>50</sup> ou paroliers<sup>51</sup> faisaient référence à Hitler sous le nom de « Schicklgruber », qui était le nom de naissance de son père avant que celui-ci n'en changeât tardivement pour prendre celui de son propre père adoptif<sup>52</sup>. L'utilisation de ce nom permettait en réalité une attaque à double détente : en plus de l'effet comique qui pouvait être induit par la consonance du nom, aussi long que difficile à prononcer (et parfois même volontairement écorché à l'oral pour accentuer

---

<sup>50</sup> Notamment dans *Captain of the Clouds* (Michael CURTIZ, 1942), *Herr Meets Hare* (Isadore "Friz" FRELENG, Warner Bros, 8 mn, janvier 1945), ou encore *Daffy the Commando* (Isadore "Friz" FRELENG, 1943) dans lequel c'est le personnage d'Hitler lui-même qui place ce nom en l'associant au sien au milieu d'un discours incompréhensible.

<sup>51</sup> Notamment dans une des chansons de la comédie musicale *Meet the People* en 1944. Voir à ce sujet John Bush JONES, *The Songs That Fought the War*, 2006, p. 136.

<sup>52</sup> Enfant illégitime né de père inconnu, Alois Schicklgruber fut par la suite adopté par Johann Georg Hiedler. La raison du changement de graphie qui transforma « Hiedler » en « Hitler » demeure incertaine.

encore cet effet) et ressemblant de surcroît au terme anglais « pickle grabber » (« attrape-cornichon »), une telle référence permettait également de rappeler les origines familiales d'Hitler, dont la grand-mère paternelle avait été fille-mère. Ceci constituait une situation non seulement peu flatteuse aux yeux des Américains les plus conservateurs et attachés aux valeurs familiales, mais contredisait surtout le caractère absolument essentiel dans l'idéologie nazie de la notion de pureté des origines : celles d'Hitler lui-même demeurant en réalité incertaines, le paradoxe voire l'hypocrisie du discours nazi s'en trouvaient d'autant plus mis en évidence. Aux yeux du grand public américain, les notions d'ordre et de rigidité sociale souvent associées à la société allemande dans l'imaginaire collectif pouvaient également se trouver contredites par la prétention à la légitimité en tant que chef d'Etat d'un ancien enfant illégitime : en matière de valeurs, Hitler n'apparaissait alors plus seulement comme anti-américain mais aussi comme potentiellement anti-allemand, dissociant une nouvelle fois hitlérisme et germanité.

Au-delà de ses seules origines familiales, la vie privée et même la sexualité d'Hitler firent aussi l'objet d'attaques et de spéculations, le livre *This Is the Enemy* n'hésitant pas à consacrer un chapitre entier (intitulé « Le célibataire<sup>53</sup> ») à ces aspects de sa vie. Entre autres révélations, les auteurs citaient notamment les soupçons d'homosexualité ayant pesé sur Hitler ainsi que sur divers autres dignitaires nazis, sous-entendant même (bien que sans l'affirmer explicitement) une possible relation de cause à effet avec l'exécution de l'un de ses anciens amants supposés, Ernst Roehm, chef historique des *Sturmabteilung* (Sections d'Assaut, ou S.A.) lors de l'épisode de la « nuit des longs

---

<sup>53</sup> « The Celibate » dans l'œuvre d'origine.



cou-teaux » en 1934<sup>54</sup>. A l'époque, l'homosexualité (surtout masculine) demeurait aux Etats-Unis quasi-unanimement réprouvée, à la fois par la morale et par la loi puisque l'intégralité des Etats faisait alors encore un délit de tout acte sexuel (même consenti) entre hommes<sup>55</sup> : l'évocation de cet aspect (même supposé) n'avait donc pas qu'une vocation documentaire et journalistique, mais était bel et bien à même d'ajouter à la réprobation et au discrédit suscités par le personnage parmi les lecteurs de l'ouvrage. Par ailleurs, prêter des relations homosexuelles (et par conséquent stériles par définition) à celui qui était le chantre d'une « race supérieure » passant par une reproduction organisée et réglementée ne pouvait manquer d'ajouter encore au discrédit du système nazi dans son ensemble, présenté comme hypocrite et incohérent. Cependant, la nature même de cette accusation ainsi que son caractère à divers titres profondément tabou à l'époque circonscrivirent son évocation explicite à des textes d'ordre informatif, le monde du divertissement ou les affichages publics n'osant pas s'aventurer sur un tel terrain sans doute alors jugé trop dérangeant (voire indécent) pour risquer d'y exposer un public autre qu'averti. Tout juste pouvait-on lire entre les lignes de vagues allusions pouvant tout à fait passer inaperçues, notamment dans une scène du film *This Land Is Mine*<sup>56</sup> de Jean Renoir dans laquelle, après avoir surpris son frère pourtant résistant faisant la fête avec des soldats de l'armée d'occupation pour soigner sa couverture, l'héroïne lui demande en désignant un couple qui vient de passer à côté d'eux « pourquoi ne sors-tu pas avec une de ces filles ? Ce n'est pas ton genre ? » ; son frère répond alors simplement : « je sais ce que les gens disent ». Au vu

---

<sup>54</sup> Frederick OECHSNER, *This Is the Enemy*, Boston: Little, Brown and Company, 1942, p. 105.

<sup>55</sup> Premier état de l'Union à dépenaliser les actes sexuels entre personnes du même sexe, l'Illinois ne le fera qu'en 1962.

<sup>56</sup> Jean RENOIR, *This Land is Mine* [V.F.: *Vivre libre*], RKO Pictures, 103 mn, mai 1943.

du contexte du film, cette réponse n'implique pas nécessairement l'homosexualité réelle du personnage du fait de son double-jeu, mais peut par contre être perçue comme insinuant le caractère commun voire évident aux yeux des peuples occupés (en contact quotidien avec les soldats du Reich, donc potentiellement au fait de leurs mœurs et attitudes) d'un lien entre nazisme et homosexualité. Difficile toutefois de juger de l'influence réelle de ces bruits : si des sources ont rapporté la popularité parmi les troupes d'une chanson reprenant la mélodie du « Sifflez en travaillant » de *Blanche-Neige et les sept nains* (1937) en y incorporant des paroles plus osées (« Whistle while you work/ Hitler is a jerk/ Mussolini bit his weeny/now it doesn't work »), difficile d'assurer qu'il s'agisse là d'une indication en lien avec ces rumeurs plutôt que d'un témoignage d'une certaine forme d'homophobie et de culte de la virilité (on note le caractère non-opérationnel de l'organe reproducteur à la fin du refrain), deux caractéristiques traditionnellement ambiantes dans les troupes armées<sup>57</sup>.

Mais si Hitler constituait un sujet de choix pour graphistes et scénaristes de tous horizons, sans doute souvent inspirés en cela par sa grande notoriété ainsi que par l'angle idéal et déjà bien ancré dans l'imaginaire collectif qui avait été offert par Chaplin en 1940, un certain nombre d'autres hauts personnages firent eux aussi les frais de caricatures fréquentes. Tous avaient toutefois pour caractéristique commune d'être relégués au second plan, et si chacun avait ses caractéristiques attirés les procédés caricaturaux utilisés ne différaient pas grandement de ceux précédemment

---

<sup>57</sup> Cité (notamment) par Judith Shulevitz dans le *New York Magazine*, 4 décembre 1995, p.50. Si la syntaxe de la phrase et l'ambiguïté du « his » peuvent laisser un doute quant à savoir quel pénis Mussolini est supposé avoir mordu (le sien ou celui d'Hitler), il ne fait nul doute qu'au vu de la corpulence bien connue du « Duce » les soldats qui reprenaient ce refrain avaient vraisemblablement leur idée sur la question.

évoqués : déjà évoqué, Mussolini fut le plus souvent cantonné au second rôle, accompagnant quasi-systématiquement Hitler mais toujours dans une position explicitement subordonnée ; sa mâchoire carrée et son physique imposant contribuèrent sans doute aussi à dicter le rôle stéréotypé qui devait le plus souvent être le sien : celui d'une brute sans cervelle, presque un simple homme de main sous la domination d'Hitler, quand bien même un certain nombre de stéréotypes bien italiens ceux-là continuaient dans le même temps de lui coller à la peau (notamment un accent omniprésent, mais aussi des mimiques et des gestuelles plus douces et régulières tranchant avec le mélange alternant froideur et furie affiché par son allié qui pour sa part était également affublé d'un accent à couper au couteau). La doctrine de « supériorité raciale » des nazis ayant été massivement relayée aux Etats-Unis, l'image de Goebbels fut elle aussi mise à contribution, le Ministre de la Propagande apparaissant à ce titre comme un paradoxe ambulante puisque tout en œuvrant pour promouvoir l'idée de la suprématie d'un groupe arbitrairement défini comme blond, grand, fort, beau et en pleine santé, il était lui-même brun, petit, chétif et les caricaturistes et autres dessinateurs ne se gênaient pas pour accentuer sa laideur, lui prêtant même parfois un teint improbable rappelant (certainement à dessein) la couleur vert-de-gris des uniformes des troupes allemandes, finissant de parachever le portrait d'un personnage d'autant plus ridicule que sa simple présence à un poste de haute responsabilité faisait de lui l'incarnation de l'exact inverse de l'idéologie qu'il prétendait défendre et promouvoir. Le physique imposant quoique peu athlétique de Goering fit également l'objet de quelques détournements. Une fois encore, le personnage apparaissait le plus souvent très typé physiquement mais paradoxalement

suffisamment falot pour ne servir que de faire-valoir à Hitler, qui en toutes circonstances faisait d'une façon ou d'une autre figure d'ennemi principal, apparaissant en toutes circonstances comme une sorte de chef suprême de la coalition ennemie.

On note également les représentations ici ou là de diverses figures d'autorité japonaises comme le premier ministre Tojo ou (plus rarement) l'empereur Hiro-Hito, mais dans la plupart des cas ces apparitions comportaient des caractéristiques communes à l'ensemble des représentations du Japon, telles qu'elles seront développées plus loin dans cette étude.

### **B – L'idéologie, un ennemi immatériel**

Mais même si elles n'étaient pas explicitement découragées, les représentations de ce genre pouvaient tout de même à certains égards apparaître en léger décalage avec la littérature produite par l'Office of War Information à destination des médias, comme le montre cet extrait du *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (1942):

Who is the enemy? The enemy is not just Hitler, Mussolini, the Japanese war lords. The enemy is much bigger and older than the Nazi and Fascist parties. The enemy is militarism – the doctrine of force – the age-old idea that people cannot co-inhabit the earth unless a few men dominate all others through physical force.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> « Qui est l'ennemi ? L'ennemi n'est pas seulement Hitler, Mussolini ou les chefs de guerre japonais. L'ennemi est plus vaste et plus ancien que les partis nazi et fasciste. L'ennemi est le militarisme, la doctrine de la force, l'idée ancestrale selon laquelle les peuples ne peuvent cohabiter sur la Terre à moins que quelques hommes ne dominent tous les autres par la force physique ». In *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, section I (document disponible en ligne via le site de l'Université de l'Indiana : <https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi> ).

On note une forte nuance : dans l'absolu, les doctrines politiques ennemies elles-mêmes ou les personnalités qui les illustraient le mieux ne devaient en fin de compte être qu'accessoires et contextuelles, le véritable « Mal » à dénoncer devant en réalité être l'idéologie sous-jacente. Nazisme, fascisme ou militarisme tel que pratiqué au Japon ne devaient donc théoriquement et en fin de compte apparaître que comme autant de multiples visages possibles (et non comme l'essence même) de ce Mal.

Mais si certains formats (brochures, films, reportages, œuvres d'animation) pouvaient se prêter à une certaine forme d'argumentation et ainsi permettre l'insistance sur ce type de nuances assez subtiles, cela était bien plus compliqué pour les affiches et autres formats imprimés du même style qui constituaient pourtant une part importante du message de propagande, et dans les faits ce principe apparut bien entendu très difficile à mettre pleinement en œuvre : dissocier *totalemment* l'identité des régimes visés du message porté risquait dans les faits d'amoindrir le côté concret du message, et de là l'effet percutant que la propagande se devait d'avoir concernant l'effort de guerre sous toutes ses formes. Toutefois, le concept d'un ennemi plus idéologique et immatériel que physique (et par conséquent plus difficile à représenter) sembla inspirer nombre d'illustrateurs, l'ensemble des affiches de l'époque regorgeant d'exemples de dématérialisation de l'ennemi tout en évoquant pourtant celui-ci de façon aussi symbolique qu'explicite.

Dans un certain nombre de cas, lorsqu'une affiche avait pour objet central une thématique de destruction (ville transformée en champ de ruines, peuples réduits en quasi-servitude, scène évoquant le deuil...), ce sont la plupart du temps les seules

conséquences qui étaient représentées, et non l'acte de destruction en lui-même ou ceux l'ayant perpétré. Par ailleurs, lorsque ces derniers l'étaient, c'était quasi-systématiquement de façon partielle ou purement symbolique : une botte écrasant un clocher, un bras menaçant tenant un couteau, ou encore une simple ombre géante dessinant une croix gammée ou le profil d'un officier nazi en uniforme, mais à chaque fois sans que l'homme lui-même apparaisse directement ou entièrement à la vue du spectateur de la scène.

Cette façon, au mieux parcellaire, de suggérer l'ennemi de façon certes évidente mais sans réellement le montrer tendait non seulement à déshumaniser l'idéologie à l'origine de ces funestes conséquences, mais aussi à éviter de personnifier la destruction sous des traits trop humains, banalisés et potentiellement généralisables à une population : en ne montrant pas l'homme dans l'uniforme, sans doute y avait-il une volonté de l'occulter, de dissocier de façon effective l'inhumanité de ses actions de toute apparence humaine. Cette quasi-dématérialisation peut donc d'une certaine manière être interprétée comme une façon de lier la cause des malheurs de l'Europe à la seule idéologie (donc non-matérielle par excellence) nazie plutôt qu'aux personnes physiques adhérent à cette idéologie, celles-ci étant visiblement déjà moins perçus par les propagandistes comme les ennemis du jour que comme les citoyens d'une Allemagne à reconstruire après la guerre, comme semble l'indiquer le résultat d'un débat interne à ce sujet au sein de l'OWI dont il ressortit dès mai 1942 que l'idée de

stigmatiser les allemands en général pourrait avoir « des effets désastreux (...) autour de la table des négociations » et était donc explicitement à proscrire.<sup>59</sup>

Au vu de la politique d'embrigadement systématique pratiqué par le régime nazi au sein de la population du Reich, il semble évident que l'Allemagne d'après-guerre ne pouvait s'envisager sans au moins une bonne partie de ceux qui étaient alors les nazis du jour, rendant par avance invraisemblable toute velléité de « Reconstruction à l'allemande ». Aussi, ostraciser ou diaboliser de façon trop évidente *l'ensemble* de ceux qui avaient revêtu un jour l'un ou l'autre des uniformes hitlériens n'aurait pu conduire, au moment de la Victoire, qu'à l'étrange sensation pour la population d'avoir à nouveau été flouée, un peu à l'image de ce qu'avait pu être le sentiment général à l'issue de la Première Guerre Mondiale.

Mais si le souci mis en exergue par les autorités de stigmatiser les régimes et idéologies de l'Axe plutôt que les peuples des nations ennemies fut globalement bien suivi concernant le front européen, cette approche qui en théorie semblait faire consensus fut bien plus difficile à faire respecter concernant la guerre dans le Pacifique. Dans un nombre important de cas, on remarque en effet de fortes disparités et des exceptions tout à fait remarquables dans le traitement de l'ennemi dès lors que celui-ci n'était plus européen mais japonais.

### **3 – Le « Jap », héritier des « Huns »**

---

<sup>59</sup> CASEY, *Cautious Crusade*, p. 61 cite à se sujet les minutes d'une réunion tenue le 12 mai 1942.

Si les consignes officielles ne faisaient guère de distinction entre la façon théorique dont devait être traités chaque puissance ennemie, la mise en pratique fut par contre bien différente. Si comme on l'a vu propagandistes et scénaristes s'évertuèrent à centrer leurs attaques sur les idéologies nazie et fasciste plutôt que sur les identités nationales allemande et italienne, une certaine confusion naquit très rapidement concernant le Japon. En effet, si l'ennemi théorique ne devait pas être le peuple japonais mais l'impérialisme et le militarisme nippons, ces deux termes ne firent en réalité jamais recette et caricatures, films et affiches attaquèrent bientôt un stéréotype nettement plus ambigu mêlant l'idéologie en question à l'identité ethnique et culturelle japonaise : dans l'esprit collectif américain, le « Jap » était né<sup>60</sup>.

#### **A – Un contexte particulier**

Certes, cette différenciation peut d'une certaine façon s'expliquer par la différence contextuelle forte entre Allemagne et Japon dans les circonstances ayant mené à l'engagement américain dans la guerre : massivement relayée par les médias, l'attaque de Pearl Harbour avait eu l'impact d'un véritable traumatisme à travers le pays, et d'une certaine façon il pouvait paraître assez naturel que le ressentiment populaire à l'encontre de l'Empire du soleil levant soit particulièrement exacerbé. On notera toutefois que l'influence directe de Pearl Harbor sur l'image qu'avait la population américaine du Japon mérite d'être nuancée : en effet, quelques mois après

---

<sup>60</sup> Si le terme lui-même n'était pas nouveau, il était jusqu'alors dénué de toute dimension péjorative et constituait une simple abréviation dont l'emploi semblait remonter au moins jusque dans les années 1890. Par la suite, l'emploi de ce mot restera toutefois marqué par les connotations racistes acquises durant la guerre.



l'attaque, en juin 1942, un sondage de l'institut Gallup<sup>61</sup> révélait qu'interrogé sur l'identité de l'ennemi numéro un des Etats-Unis dans la guerre en cours, seul un américain sur quatre citait le Japon, la moitié préférant désigner l'Allemagne tandis qu'ils étaient 23% à mettre les deux pays sur un pied d'égalité. Sur ce point, l'opinion publique rejoignait la vision de Roosevelt pour qui la soif de domination mondiale exprimée par Hitler constituait une menace plus importante que les ambitions du Japon, circonscrites à une échelle régionale (bien que particulièrement vaste puisque s'étendant sur une grande partie de la zone Pacifique) et non planétaire<sup>62</sup>. A l'inverse, en février 1943, la même question (mais sans offrir aux sondés l'opportunité de mettre les deux sur un pied d'égalité) donnait des résultats sensiblement différents puisqu'ils étaient alors 53% à citer le Japon comme principal adversaire, l'Allemagne ne recueillant alors plus que 34% des avis<sup>63</sup>. Entre temps, ce sont donc plus vraisemblablement la médiatisation des opérations militaires américaines dans le Pacifique ainsi que l'image donnée du Japon par diverses sources de propagande (notamment cinématographique) qui semblent pouvoir expliquer cette évolution dans l'opinion publique nationale, plutôt que la seule émotion suscitée par l'attaque en elle-même. Il ne faut cependant pas pour autant sous-estimer l'impact de celle-ci, dont le souvenir fut entretenu et même exploité de façon tout à fait constante tout au long du conflit : dès 1942 était paru *Remember Pearl Harbor*, témoignage d'un universitaire présent sur les lieux lors de l'attaque<sup>64</sup> ; opportunément situées autour de cette date

---

<sup>61</sup> GALLUP, op. cit., pp.338-339. Les détails du même sondage montrent que même parmi les sondés habitant la région Pacifique, une majorité certes moins large mais toujours nette citait l'Allemagne plutôt que le Japon avec 45% contre 31%.

<sup>62</sup> CASEY, *Cautious Crusade*, pp. 12-13.

<sup>63</sup> GALLUP, op. cit., p. 370.

<sup>64</sup> Blake CLARK, *Remember Pearl Harbor*, Honolulu: Mutual Publishing, 1987 [édition originale: 1942], 256 p.

charnière, les actions de nombre de films faisaient référence voire mettaient en scène l'évènement, notamment le film *Air Force*<sup>65</sup> d'Howard Hawks sorti en 1943 dans lequel le commandant d'un bombardier survolant la base après l'attaque invite son équipage à « bien regarder » Pearl Harbor et à « s'en souvenir »<sup>66</sup>, cet appel s'adressant en réalité également au public venu voir le film ; de façon plus anecdotique et à l'influence plus limitée, le distributeur de films à domicile Castle Films (dont les produits étaient distribués via les magasins d'équipements photographiques) proposa dès janvier 1942<sup>67</sup> et pour des tarifs allant de \$1,75 à \$17,5 des images authentiques de l'évènement aux formats 8 et 16 millimètres pour les foyers équipés [figure 4a], ce qui au final ne concernait de toute évidence qu'un public restreint quoique bien évidemment susceptible d'en faire profiter d'autres personnes dans le cadre de projections collectives.

Par ailleurs, dans les faits, la forme prise par les attaques antijaponaises relayées par l'ensemble des médias n'avait en réalité rien de si contextuel. Au contraire, elles s'inscrivaient le plus souvent et de façon évidente dans la déjà longue tradition de la caricature raciste aux Etats-Unis, s'appuyant notamment sur certaines thématiques bien particulières ainsi que sur une quantité importante de stéréotypes aussi bien physiques que culturels et souvent préexistants de longue date et qui faisaient

---

<sup>65</sup> Howard HAWKS, *Air Force*, Warner Bros, 124 mn, février 1943.

<sup>66</sup> La phrase exacte est « Pilot to crew : take a good look at Pearl Harbor, maybe it's something you'll want to remember ».

<sup>67</sup> La première itération trouvée d'une publicité pour ce produit date du numéro du 12 janvier 1942 du magazine *Life*, p. 88.

notamment des Japonais des êtres primitifs, myopes, dotés de dents proéminentes [figure 4b] et davantage dotés de ruse que d'une véritable intelligence.<sup>68</sup>

### **B – Représentations bestiales du « Jap »**

Première illustration : l'idée de bestialité. Dans nombre de caricatures, l'allégorie de l'ennemi japonais se faisait via la représentation d'un animal soigneusement choisi par les caricaturistes pour être immanquablement perçu sous un jour négatif par l'œil du public. Au sein de ce bestiaire, trois espèces se disputent la palme. Le serpent, symbole du Mal biblique, était la plupart du temps supposé évoquer la sournoiserie supposée du « Jap » [figure 5c]. Le rat, animal hautement nuisible (connu notamment pour être vecteur de maladies mortelles), cadrait également de par ses dents proéminentes avec le stéréotype physique prêté par nombre de caricaturistes de l'époque aux Japonais [figures 5a et 5b]. Le singe, enfin, permettait de donner de l'ennemi une vision assez ambivalente : tout en pouvant être puissant et incontrôlable, et donc potentiellement dangereux selon l'espèce choisie, il apparaissait aussi comme ridicule, arriéré et surtout pas tout à fait humain tout en ayant un certain nombre de caractéristiques communes avec l'être humain<sup>69</sup> [figure 6a].

Cette dernière représentation bénéficiera d'une certaine popularité si l'on en juge par son nombre particulièrement élevé d'occurrences : c'est ainsi que les « Japs »

---

<sup>68</sup> Sheila K. JOHNSON, *The Japanese Through American Eyes*, Stanford : Stanford University Press, 1991, p. 20.

<sup>69</sup> Selon les circonstances et l'angle choisi par le caricaturiste (mise en avant du ridicule ou au contraire du danger), le « Jap » pouvait prendre les traits d'un ouistiti chétif ou d'un puissant gorille en passant par d'autres espèces tel le chimpanzé.

tenus en échec par le personnage de Bugs Bunny dans *Bugs Bunny Nips the Nips*<sup>70</sup> se baladent pieds nus et creusent la terre sans effort, ou que dans le film *Nazty Nuisance* personne ne s'étonne vraiment de voir le général (fictif) japonais qui accompagne Hitler et Mussolini « transformé » par l'action d'un faux magicien en un chimpanzé, dont l'un des personnages ajoute qu'il « est mieux ainsi » que sous son apparence précédente. De façon peut-être plus directe encore car non atténuée par un contexte humoristique, le jeu de dupe auquel se livrent le journaliste américain interprété par James Cagney et les autorités japonaises dans *Blood on the Sun*<sup>71</sup> se conclut quasiment sur le dialogue suivant entre un officier nippon et le héros :

- You see, Japanese very smart...

- Only half-smart, monkey... only half-smart!<sup>72</sup>

Les affiches et les caricatures de presse feront également un usage très récurrent de ce type de comparaisons : sur la couverture de son numéro du 26 janvier 1942, le magazine *Time* montrait en arrière plan un primate casqué, suspendu à un arbre par un bras et tenant un fusil à baïonnette de l'autre, regardant d'un air menaçant en direction du portrait du chef des armées des Indes néerlandaises<sup>73</sup> ; à la même époque, une illustration très proche (mais cette fois avec plusieurs singes se balançant de liane en liane) figura sur une pleine page du magazine *Punch*, le dessin étant accompagné d'un

---

<sup>70</sup> Isadore "Friz" FRELENG, *Bugs Bunny Nips the Nips*, Leon Schlesinger/Warner Bros, 9 mn avril 1944.

<sup>71</sup> Frank LLOYD, *Blood on the Sun* [V.F.: *Du sang dans le soleil*], William Cagney Production/United Artists, 98 mn, avril 1945.

<sup>72</sup> « Vous voyez, Japonais très malins... » « Pas si malin que ça, le singe... pas si malin que ça ! ». Ce dialogue accompagne une scène au cours de laquelle les autorités japonaises, après l'avoir blessé, fouillent un journaliste américain pour lui reprendre un document confidentiel, ignorant qu'il s'en est déjà débarrassé.

<sup>73</sup> Document consultable sur le site internet du magazine *Time*.

Source : <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19420126,00.html> (lien vérifié le 16 juin 2018).

court extrait du *Livre de la Jungle* intitulé « The Monkey Folk » (« le peuple des singes »)<sup>74</sup>, choix d'autant moins innocent que les singes tiennent un rôle de parias dans le texte de Kipling et que l'extrait choisi décrit précisément leur peuple, les Bandar-Log, comme avide de conquêtes mais aussi prompt à s'attirer des ennuis. La même année, Lebaron Coakley représentait dans les colonnes du *Washington Post* un singe de plus grand gabarit piétinant les Philippines tandis qu'à l'arrière plan, Hitler, aux pieds duquel gisaient les restes de villages martyrs d'Europe de l'Est, regardait son « disciple » avec un air de satisfaction ; le titre du dessin, « mimic » (« imitation »), ne laissait guère de doute quant au message de celui-ci : le singe imitant l'homme, l'ensemble de l'Axe était ici violemment critiqué mais de façon parfaitement inégale, Hitler représentant la menace première et le véritable « cerveau » des atrocités tandis que le « Jap » apparaissait comme un être décidément inférieur et tout juste bon à imiter (on pourrait même dire « à singer ») le modèle qui lui était présenté<sup>75</sup>. Dans la même veine, fin avril 1943, peu après l'annonce de l'exécution quelques mois plus tôt par les autorités japonaises de trois des membres de l'équipage d'un bombardier ayant pris part au « Raid de Doolittle », le *New York Times* réagit à cette nouvelle par une caricature dans laquelle le « Jap » était représenté sous les traits d'un grand singe à l'air agressif portant sur le torse les mots « murderers of American fliers »<sup>76</sup> ; face à l'animal menaçant se tenait une main braquant un revolver en direction de sa tête, le mot « civilization<sup>77</sup> » étant écrit juste au dessus de la main<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> John W. DOWER, *War Without Mercy : Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon Books, 1986, p. 183.

<sup>75</sup> DOWER, op. cit., p. 182.

<sup>76</sup> « Assassins d'aviateurs américains ».

<sup>77</sup> Reproduit ici tel qu'en VO.

<sup>78</sup> DOWER, op. cit., p. 185.

Loin d'être nouvelles, ces allégories simiesques ramenaient en réalité à de multiples références. Strictement sur le plan de la caricature raciale, la déshumanisation d'une catégorie via la comparaison physique avec le singe n'est autre qu'un grand classique dans l'histoire américaine. A travers son apparence proche de celle de l'Homme mais pas pour autant réellement humaine, le singe avait de longue date fédéré les partisans de la stigmatisation de telle ou telle population, les Afro-Américains en ayant été les cibles les plus courantes mais pas les seules puisque tour à tour et dès le milieu du XIXème siècle les Irlandais [figure 6b] et (déjà) les immigrants venus d'Asie avaient fait l'objet, caricatures à l'appui, de la même comparaison de la part de leurs détracteurs. Concernant le contexte précis de la guerre, la même sorte d'image avait d'ailleurs déjà été utilisée au cours du conflit précédent, notamment via une affiche demeurée célèbre sur laquelle les « Huns » étaient représentés sous la forme d'un gorille portant un casque à pointe des plus évocateurs orné du mot « Militarism » et armé d'un gourdin (arme primitive par excellence) sur lequel figurait le mot « Kultur » [figure 7]. L'abandon de ce genre d'images concernant l'Allemagne ne fait du reste que rendre encore plus évidente encore la différence de traitement médiatique entre les deux fronts.

Quelques années après la guerre, signe de la persistance du caractère négatif de l'image du singe, on remarquera que la bombe donc se protège la tortue Bert au début du film éducatif *Duck And Cover* en 1951 est actionnée par un singe suspendu à un arbre et la manipulant à l'aide d'une canne à pêche. Difficile toutefois de voir une dimension raciale dans cette représentation ultérieure, le danger alors évoqué étant de

nature éminemment idéologique<sup>79</sup>, même s'il paraît évident que le choix de l'animal représentant le danger n'est sans doute pas le fruit du hasard mais bien issu d'une volonté délibérée de cultiver un repère culturel sans doute encore bien ancré et transmis auprès d'un jeune public par les générations ayant connu la guerre. De même, les natures fratricides des guerres de Corée puis du Viêtnam ne donneront pas non plus l'occasion à un recyclage de ce type d'iconographie raciste, rendue sans objet dans un contexte où la barrière politique se définissait comme la seule pertinente.

Variante des images précédentes, on mentionnera aussi le personnage de Tokio Kid, utilisé sur divers supports pour montrer l'exemple à ne pas suivre. Inséparable de son couteau ensanglanté et doté d'une apparence tout sauf réellement humaine, ce personnage avait néanmoins une apparence plus démoniaque qu'animale, avec ses oreilles pointues et sa dentition particulière puisque les stéréotypiques incisives supérieures proéminentes récurrentes dans les caricatures visant les « Japs » étaient dans son cas en plus encadrées de canines plus proéminentes encore.

Autre aspect de la bestialité, cette fois-ci au sens comportemental du terme mais constituant là aussi un grand classique de l'imagerie raciste, certaines sources de propagande mettaient en avant le traitement plausible des femmes (notamment des femmes blanches) pas les soldats japonais. Si les mœurs de l'époque ne pouvaient permettre une évocation graphique trop explicite de l'idée du viol, arme de guerre et de terreur détournée ici en arme de propagande, la suggestion restait possible et fut ici ou là mise à profit. Dès 1942, dans le cadre d'un concours s'adressant aux illustrateurs

---

<sup>79</sup> Même en pleine guerre de Corée et en dépit de l'implication chinoise, il semble difficile de croire à une volonté d'ethniciser le conflit alors même que coréens du Nord et du Sud ne constituaient en réalité qu'un seul et même peuple.

et ayant pour thème le slogan « This Is the Enemy », une affiche représentait un soldat japonais portant négligemment et sans précaution sur son épaule le corps d'une femme blanche nue ; si l'affiche ne fit jamais l'objet d'une utilisation à grande échelle, elle fut toutefois (au titre de ce concours) exposée un temps au Museum of Modern Art de New York et même publiée dans les pages du magazine *Life*<sup>80</sup>. A l'écran, en 1943, une scène du film *Behind the Rising Sun*<sup>81</sup> d'Edward Dmytryk montrait une femme chinoise trainée de force chez elle par deux soldats japonais après que tous les hommes du village avaient été évacués de force. De façon elliptique mais sans ambiguïté, la caméra se fixait alors sur une affiche placardée par l'occupant japonais et stipulant de façon euphémistique que « toutes les femmes devront accueillir tous les soldats japonais », illustrant là une pratique déjà relayée dans la presse américaine bien avant Pearl Harbour, notamment au moment du massacre de Nankin (décembre 1937-janvier 1938, événement d'ailleurs couramment désigné en anglais sous le nom de « rape of Nanking » soit littéralement « viol de Nankin »)<sup>82</sup>. L'affiche du film quant à elle représentait une femme terrifiée (mais une femme blanche cette fois), une épaule dénudée, en fâcheuse posture aux mains de deux soldats japonais. Si la femme ressemblait de façon frappante à l'une des actrices principales du film, on notera toutefois qu'aucune scène de celui-ci ne se rapproche de cette situation. Au-delà du viol en lui-même pouvait également ressortir l'idée de mixité raciale, comme peut sembler l'indiquer le fait que dans ces contextes les femmes représentées étaient blanches, et ceci même si l'on pourra toujours pondérer cette observation par le constat

---

<sup>80</sup> DOWER, op. cit., p. 189.

<sup>81</sup> Edward DMYTRYK, *Behind the Rising Sun* [V.F.: *Face au soleil levant*], RKO Pictures, 88 mn, août 1943.

<sup>82</sup> Magazine *Life* du 16 mai 1938, p. 14.



qu'à de très rares exceptions près la représentation de personnages blancs était la règle dans l'ensemble de l'iconographie propagandiste américaine de cette période. Cette simple idée était encore difficilement supportable dans une Amérique dans laquelle l'immense majorité des états interdisait encore toute union interethnique<sup>83</sup> et où la ségrégation apparaissait encore comme un acquis solide puisque à l'époque, dans les états du Sud, même les mouvements noirs les plus actifs axaient davantage leurs revendications sur un meilleur équilibre en matière d'opportunités que sur une véritable déségrégation à proprement parler<sup>84</sup> : ce n'est d'ailleurs qu'en 1948 via l'Ordre Exécutif 9981 signé par Truman que les forces armées américaines elles-mêmes commenceront<sup>85</sup> leur processus de déségrégation.

Mais même lorsqu'elles étaient exemptes de toute référence animales, les représentations du « Jap » étaient le plus souvent tout aussi stéréotypées et peu flatteuses : petite taille, traits grossiers, sourire de façade mettant en avant une dentition proéminente et souvent des lunettes servaient de trait d'union à toutes ces représentations, rendant identifiable du premier coup d'œil cet ennemi que l'uniforme ne suffisait dès lors plus à différencier de façon évidente du peuple dont il était issu, confortant l'idée déjà répandue selon laquelle la guerre contre le Japon n'était pas seulement une guerre contre un régime mais contre un peuple tout entier. La forte implication de la population japonaise dans les actions militaires de leur pays était

---

<sup>83</sup> Si à la marge un certain nombre d'états étaient déjà revenus sur ce genre d'interdictions, ce n'est qu'en 1967 via le jugement de la Cour Suprême dans l'affaire *Loving v. Virginia* que les lois interdisant les mariages interracialaux aux Etats-Unis seront officiellement abolies.

<sup>84</sup> Voir notamment à ce sujet l'article d'Harvard SITKOFF intitulé « American Blacks in World War II : Rethinking the Militancy-Watershed Hypothesis », in *The Home Front and War in the Twentieth Century*, 1982, pp.147-155.

<sup>85</sup> Il restera toutefois ensuite quelques unités composées exclusivement de soldats noirs jusqu'en 1954.

d'ailleurs fortement relayée, que ce soit via les actualités cinématographiques, les reportages de presse ou les films. Plutôt enclin avant la guerre à dépeindre le Japon sous un jour pittoresque en mettant l'accent sur les traditions ancestrales de l'archipel<sup>86</sup>, le magazine *National Geographic* publiait dans son numéro d'août 1942 un article de près de trente pages signé Willard Price intitulé *Unknown Japan*<sup>87</sup> dans lequel figurent, dès le premier tiers de l'article, trois photos assez éloquentes : d'emblée, avant même la page de titre de l'article, deux enfants de hauts officiers japonais paradent en uniforme sur une page entière aux côtés de leurs pères respectifs ; quelques pages plus loin, toujours sur une pleine page, un groupe de civils adultes scrute avec attention une énorme carte affichée dans une rue importante de Tokyo et retraçant les progrès militaires de l'armée impériale en Chine, la légende de la photo insistant sur le lien entre l'idéologie conquérante du pays et la conviction de son peuple quant à sa propre origine divine ; dès la page suivante, mais cette fois sur une demi-page seulement, cinq jeunes Japonais sont montrés de dos en train de se prosterner devant le « Pont Sacré » menant au palais impérial. Même mêlées à d'autres photographies, ces images ne pouvaient qu'illustrer aux yeux du public américain l'implication pleine et entière de l'ensemble de la société japonaise dans la cause qui était celle de son régime.

---

<sup>86</sup> Walter WESTON, *Some Aspects of Rural Japan*, in *National Geographic* vol. XLII n°3, septembre 1922, pp. 274-301; John PATRIC, *Friendly Journeys in Japan*, in *National Geographic* vol. LXIX n°4, avril 1936, pp. 441-480.

<sup>87</sup> In *National Geographic* vol. LXXXII n°2, août 1942, pp. 224-252.

### C – Un portrait moral et culturel peu flatteur

Plus généralement, sur un plan culturel, c'est l'ensemble des traditions du pays du soleil levant qui étaient de façon quasi-systématique tournées en ridicule, le plus souvent pour l'archaïsme de coutumes ancrées dans le féodalisme et donc d'autant plus faciles à faire passer pour anachronique mais aussi décalées en comparaison des technologies industrielles pourtant mises au service de ces mêmes valeurs<sup>88</sup>. A l'heure d'un développement toujours plus poussé des technologies de l'armement, le sabre ornamental des officiers japonais était fréquemment un point central des représentations ou des caricatures anti-nippones, et il n'était pas rare non plus de voir des films d'animation faire ici ou là des clins d'œil souvent burlesques au poids supposé des traditions au pays du soleil levant, faisant apparaître pagodes, geishas ou parfois même lutteurs de sumō dans des situations le plus souvent incongrues.

C'est notamment l'image du Japon qui était donnée aux soldats américains via la série de dessins animés mettant en scène le Soldat Snafu, un nom formé à partir d'un acronyme bien connu dans l'argot militaire<sup>89</sup>. Une notion de l'honneur confinant à une certaine forme d'autisme était également prêtée aux Japonais : le « hara-kiri » était souvent évoqué et parfois même mis en scène, tandis qu'une forte rigidité frôlant l'inhumanité face à certaines conventions sociales l'était également. Le film *Behind the Rising Sun* de Dmytryk montrait ainsi une famille japonaise modeste préférant vendre sa fille cadette au tenancier d'une maison close du quartier tokyoïte de

---

<sup>88</sup> Ce décalage n'était toutefois pas toujours tourné en ridicule, ce n'était notamment pas le cas dans le documentaire *Know Your Enemy : Japan* réalisé par Frank CAPRA (Office of War Information, 9 août 1945, 63 mn) où les traditions japonaises étaient longuement détaillées. Sorti quelques jours tout juste avant la capitulation japonaise, ce film n'aura pourtant eu le temps d'avoir une influence que très relative.

<sup>89</sup> Expression ironique, S.N.A.F.U. signifie littéralement « Situation Normal, All Fucked Up » (parfois édulcoré en « All Fouled Up »), ou en français « situation normale, tout va mal ».

Yoshiwara (alors un haut lieu de la prostitution) plutôt que de risquer de ne pouvoir offrir une dot suffisante à leur fille aînée, ce qu'ils auraient perçu comme un déshonneur plus grand encore. Il est vraisemblable que cette réputation ait ainsi pesé au moins en partie dans l'interprétation que les autorités militaires américaines firent de la réponse, il est vrai difficilement traduisible, des autorités japonaises à l'ultimatum allié lancé à Potsdam après le bombardement d'Hiroshima<sup>90</sup>, ces stéréotypes menant à l'interprétation convergente du mot « mokusatsu » comme indiquant une volonté dédaigneuse d'ignorer cette demande alors que tout laisse au contraire à penser qu'il était à prendre à un autre sens du mot témoignant d'un silence en attente d'une réponse plus complète à venir. On notera toutefois qu'une partie de la presse japonaise fit la même interprétation erronée, ce qui ne put que contribuer à amplifier ce tragique malentendu<sup>91</sup>.

Mais au-delà de ces considérations d'ordres ethnique, social ou culturelle, deux traits moraux d'ailleurs assez liés entre eux étaient également récurrents dans le portrait peu flatteur que la propagande dans son ensemble dressait du « Jap » : sa trahison et son hypocrisie. Ces deux caractéristiques prêtées à cet ennemi en particulier peuvent être reliées aux circonstances de l'attaque de Pearl Harbor, exécutée un dimanche matin alors même qu'à Washington la diplomatie nippone prétendait assurer le gouvernement américain en la personne du Secrétaire d'Etat Cordell Hull de ses

---

<sup>90</sup> Voir à ce sujet l'article de Kazuo KAWAI, « Mokusatsu, Japan's Response to the Potsdam Declaration », in *Pacific Historical Review*, 1950, vol. 19, n°4, pp. 409-414.

<sup>91</sup> KAWAI, op. cit., p. 410-413, mentionne également une autre erreur de traduction dans la première version de la Déclaration de Potsdam telle que diffusée à l'époque au Japon : la version (mal) traduite contenant des termes bien plus violents envers les responsables militaires japonais, justifiant aux yeux de nombre de Japonais la mauvaise interprétation de « mokusatsu ».

intentions pacifiques<sup>92</sup> ; cette stratégie contribua d'ailleurs sans doute à accroître encore l'indignation populaire liée à cette attaque, d'autant que les médias s'empressèrent de relever cet aspect des événements. Toutefois, ce stéréotype avait également la particularité de recouper l'une des idées reçues racistes les plus courantes concernant les asiatiques aux yeux des américains depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, perçus comme « pas seulement différents, mais déficients sur les plans moral et social »<sup>93</sup>.

De fait, ce thème devint omniprésent et même quasi-obsessionnel dans la façon d'envisager l'attitude des Japonais. Dans nombre de dessins animés ou de caricatures, les personnages les représentant furent souvent représentés dissimulant une arme dans leur dos tandis qu'ils affectaient par devant une attitude souvent obséquieuse qui pourrait illustrer parfaitement l'expression « trop poli pour être honnête », les mots « sorry » et « please » revenant souvent dans leurs bouches [figure 8] ; dans le film *Destination Tokyo*<sup>94</sup>, alors que l'équipage d'un sous-marin américain vient d'abattre un avion de chasse japonais, le pilote de celui-ci qui avait réussi à s'éjecter poignarde dans le dos l'homme d'équipage qui était venu le secourir ; dans *Gung-Ho*<sup>95</sup>, des soldats japonais font mine de se rendre, drapeau blanc à l'appui, pour mieux abattre par surprise le soldat américain s'approchant d'eux pour les faire prisonniers ; les guet-apens dans la jungle et les attaques nocturnes des troupes japonaises contre le groupe d'hommes commandé par Errol Flynn dans *Objective Burma*<sup>96</sup> ne font que renforcer cette idée d'un ennemi prêt à toutes les manœuvres et considérant que seul compte le

---

<sup>92</sup> *Life* du 15 décembre 1941, p. 27.

<sup>93</sup> Gordon H. CHANG, « Whose “Barbarism”? Whose “Treachery”? Race and Civilization in the Unknown United States-Korea War of 1871 », in *Journal of American History* vol. 89 n°4, p.1336.

<sup>94</sup> Delmer DAVES, *Destination Tokyo*, Warner Bros., 135 mn, décembre 1944.

<sup>95</sup> Ray ENRIGHT, *Gung-Ho*, Walter Wanger/Universal Pictures, 88 mn, décembre 1943.

<sup>96</sup> Raoul WALSH, *Objective, Burma!* [V.F.: *Aventures en Birmanie*], Warner Bros., 142 mn, janvier 1945.

succès – une thématique d’autant plus « vendeuse » auprès d’un public civil n’ayant dans sa grande majorité jamais côtoyé les situations de péril imminent liés à ce type de contextes, et donc sans doute plus enclin à l’indignation envers toute ruse potentiellement contraire aux « grands principes »<sup>97</sup>.

### **D – Aux origines d’un stéréotype raciste: le « Jap », une création typiquement américaine**

Mais en fin de compte, qu’ils soient ouvertement ethniques, culturels ou comportementaux, les stéréotypes alors accolés aux « Japs » ne faisaient de façon générale qu’adapter avec un certain opportunisme des préjugés existant en réalité de longue date aux Etats-Unis concernant les populations asiatiques en général. Dès les années 1850, le commodore Perry avait rapporté de ses expéditions en Asie l’image ambivalente et stéréotypée qui allait littéralement coller à la peau des Japonais dans l’imaginaire américain : celui d’un peuple à la fois excessivement courtois et extrêmement hypocrite<sup>98</sup>. Par la suite, le poème *The Heathen Chineese* publié en 1870 par Bret Harte et dans lequel un immigrant chinois du nom de Ah Sin risque le lynchage pour s’être fait prendre en train de tricher aux cartes témoigne de la persistance de ce stéréotype d’hypocrisie et de trahison<sup>99</sup>, mais aussi de son extension à l’ensemble des immigrants asiatiques, qui étaient essentiellement chinois à l’époque. Ironiquement, ce poème ne fait du reste pas qu’en témoigner mais contribuera bien

---

<sup>97</sup> On notera tout de même qu’en plus d’être civil et peu aguerris aux réalités du terrain, ce même public était également patriote et totalement partisan, et aurait donc vraisemblablement trouvé très ingénieux les mêmes stratagèmes guerriers s’ils avaient été mis en œuvre à l’écran par les troupes alliées.

<sup>98</sup> JOHNSON, op. cit., p. 1.

<sup>99</sup> Daniel A. METRAUX, « How Bret Harte’s Satirical Poem ‘The Heathen Chineese’ Helped Inflammate Racism in 1870s America, in *Southeast Review of Asian Studies*, vol. 33, pp. 173-178.

malgré son auteur à populariser ce type d'association d'idées, un certain nombre de groupes anti-immigrants en utilisant certains extraits sortis de leur contexte pour servir leur cause<sup>100</sup>. Sur un autre thème, lors de l'expédition américaine en Corée de 1871<sup>101</sup>, le « fanatisme » et le caractère « bestial » de l'ennemi étaient déjà décriés et les comparaisons animalières plutôt communes (quoique différentes<sup>102</sup>) au sein des troupes américaines. Par ailleurs, alors que le racisme antichinois était particulièrement répandu sur la côte ouest continentale des Etats-Unis, l'arrivée des premiers immigrants japonais à la fin du XIXème siècle (notamment à la suite du vote du Chinese Exclusion Act de 1882) eut pour conséquence de faire peser sur les épaules de ces nouvelles populations migrantes le lourd héritage de l'ensemble des stéréotypes jusque là attribués aux chinois<sup>103</sup>, dont ils étaient finalement peu distinguables aux yeux des nativistes. Ni la presse (qui les désignaient souvent comme un seul groupe sous le terme générique d' « Asiatics » ou celui plus péjoratif de « coolies »), ni les autorités elles-mêmes ne contribuaient il est vrai à arranger les choses : dans un rapport de la United States Industrial Commission publié en 1901, les travailleurs japonais étaient décrits comme suit :

(...) more servile than the Chinese, but less obedient and far less desirable. They have most of the vices of the Chinese, with none of the virtues. They (...) are as a class tricky, unreliable and dishonest.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Harte voulait en réalité dans ce texte dénoncer l'hypocrisie de certains préjugés et comportements, puisqu'à la lecture du poème dans son intégralité on comprend que les Blancs qui reprochent à Ah Sin d'avoir triché faisaient de même, mais moins efficacement.

<sup>101</sup> Egalement connue sous le nom de « Shinmiyangyo ».

<sup>102</sup> D'après CHANG (op. cit., p. 1355), il était alors plutôt question de « porcs », de « chiens » et même de « lapins ».

<sup>103</sup> Jacobus TENBROEK, Edward N. BARNHART et Floyd W. MATSON, *Prejudice, War and the Constitution*, Berkeley: University of California Press, 1975, pp. 11-25.

<sup>104</sup> « (...) plus serviles que les chinois, mais moins obéissants et bien moins désirables. Ils ont la plupart des vices des chinois, mais aucune de leurs qualités. Ils (...) sont de façon générale rusés, peu fiables et malhonnêtes ». Cité notamment par TENBROEK, BARNHART & MATSON, op. cit., pp. 23-24.

Au-delà du contexte particulier lié à la guerre, c'était donc surtout la vieille thématique du « péril jaune », tout juste recyclée et adaptée au contexte du moment, qui refaisait surface : le caricaturiste politique David Low n'avait d'ailleurs pas hésité, dès juillet 1941, à représenter le « Jap » sous les traits d'un petit singe tenant un poignard, accroché par la queue à un palmier, hésitant quant à savoir qui des américains, des britanniques ou des soviétiques il poignarderait dans le dos en premier<sup>105</sup>.

Autre illustration dans un domaine cette fois musicale et non graphique, le titre éloquent de cette chanson populaire à l'époque : *There'll Be No Adolf Hitler Nor Yellow Japs to Fear*. Ce titre illustre lui aussi l'importance de la question raciale dans l'identification du « Jap » et de la différence flagrante et assumée de traitement entre les deux fronts, l'équivalent sur le front européen du « Jap jaune » tel que présenté dans la chanson n'étant pas par exemple un groupe aussi générique et racialement marqué comme les « White Germans » ni même les « Nazi Germans », mais bel et bien le seul leader on ne peut plus identifié de tout un camp, incarnation à lui seul d'une idéologie. Conséquence mais aussi symptôme flagrant de cette différence de traitement, un sondage réalisé en juin 1945 montra que seuls 54% des américains étaient capables de citer spontanément le nom de l'empereur du Japon<sup>106</sup>.

Par ailleurs, cette approche était parfois auto-justifiée par la représentation de la façon dont les Japonais voyaient le reste du monde. Les « Japs » étaient ainsi souvent dépeints comme un peuple non seulement conquérant mais aussi lui-même profondément raciste et convaincu de sa supériorité intrinsèque : « après tout, ce n'est pas comme si les chinois étaient des êtres civilisés, ce ne sont que des animaux », dit

---

<sup>105</sup> DOWER, op. cit., p. 182.

<sup>106</sup> GALLUP, op. cit., pp. 511-512.



ainsi l'un des officiers japonais du film *Behind the Rising Sun* réalisé par Edward Dmytryk en 1943. Dans le même film, à l'annonce de l'attaque sur Pearl Harbour, un autre officier qualifie avec enthousiasme la guerre qui débute contre les Etats-Unis de « White War » (« guerre blanche », ou « guerre contre les Blancs »). Ainsi le racisme (réel ou supposé) des Japonais eux-mêmes servait-il de justification à celui dont ils étaient la cible, créant toutes les conditions nécessaires à l'établissement d'un cercle vicieux.

Au final et de façon somme toute assez prévisible, la différence fondamentale de nature entre les façons dont étaient relayées les images des différentes nations ennemies eut des répercussions importantes. La déshumanisation des « Japs » ouvrit la porte à un certain nombre de débordements : dans son édition du 22 mai 1944, le magazine *Life* publia une photo représentant une jeune femme posant aux côtés du crâne de soldat japonais que son fiancé, engagé dans la Navy, lui avait envoyé [figure 10] ; dans son numéro du 13 août 1945, le même magazine publiait en page 34 un photoreportage montrant, étape par étape en six photos et en gros plan, la mort d'un soldat japonais brûlé vif, victime (selon le commentaire accompagnant les photos) de sa propre obstination à refuser de sortir de l'abri dans lequel il s'était retranché même après que des soldats australiens eurent passé le bâtiment au lance-flamme [figure 11]. Dans les deux cas, le manque d'humanité prêté aux Japonais dans l'ensemble des messages diffusés par ailleurs se traduisait par le refus de leur accorder le respect et la pudeur dus aux morts, aucun cliché comparable n'ayant dans le même temps été publié concernant le front européen. Au-delà de la simple publication de ces images, le

premier cas cité impliquait également la réalisation d'un acte de désacralisation d'un corps, acte hautement tabou dans quasiment l'ensemble des sociétés et qui illustre par conséquent d'autant plus le peu de considération que pouvait avoir son perpéteur américain vis-à-vis de sa victime japonaise, ainsi privée jusque après sa mort de son humanité comme de toute identité propre, son nom important peu. Quant au contexte de la publication du second article cité, on notera qu'elle figurait avec en vis-à-vis, sur la page impaire correspondante, une publicité pour une soupe dont l'illustration, montrant les volutes de fumée de la boisson servie chaude. Ce détail ne pouvait évidemment que faire écho au sinistre photoreportage, mais quand bien même l'intentionnalité ou non de cette « indécatesse » restera difficile à établir, cette mise en page démontre a minima que dans l'esprit des éditeurs du magazine, le lectorat du magazine avait une image telle des Japonais que les photographies de la page 34 n'étaient a priori pas de nature à l'horrorifier au point de lui couper l'appétit.

Par ailleurs, si elle avait été dénoncée et combattue par les autorités, cette déshumanisation profondément ancrée dans l'esprit d'une bonne part de l'opinion publique américaine permit sans doute et paradoxalement l'une des actions les plus spectaculaires et emblématiques du conflit : l'usage des bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki contre des populations civiles. Mais la mise en exergue à outrance de l'aspect racial dans la formation de l'image de l'ennemi dans le Pacifique n'eut pas de conséquences que sur le plan de l'image ou des pratiques guerrières sur le front : elle eut également un impact sur la société américaine elle-même. En effet, tandis que la mise en avant du caractère éminemment politique du nazisme et du

fascisme permit la plupart du temps d'éviter un ostracisme trop marquée des populations d'origines germaniques ou italiennes, la façon dont les Japonais étaient dépeints eut sur la population américaine d'origine japonaise de fâcheuses conséquences.

#### **4 – « Nés libres et égaux » : des théories raciales aux camps d'internement**

##### **A – La question raciale, au centre des préoccupations**

Au lendemain de Pearl Harbor et devant la façon dont se développait rapidement la stigmatisation quasi-unanime de l'ensemble du peuple japonais dans l'opinion publique, Franklin D. Roosevelt fut pris entre deux feux : d'un côté, le besoin d'unité nationale qui ne pouvait se faire qu'en allant dans la direction d'une Amérique, sinon déségrégationnée, en tout cas moins stricte dans son observation de ce principe<sup>107</sup>; de l'autre, l'omniprésence jusque dans la presse de la question raciale, devenue un élément quasi-central de ce conflit qui, officiellement en tous cas, débutait tout juste pour les Etats-Unis. Le lundi 22 décembre 1941, deux des hebdomadaires les plus populaires du pays, *Life* et *Time Magazine*, publiaient simultanément chacun un article prétendant expliquer, photographies à l'appui, comment reconnaître (physiquement s'entend) un citoyen japonais d'un ressortissant chinois, ceci à partir des traits du visage mais aussi de divers autres indicateurs liés aux morphologies et aux caractères respectivement prêtés à l'une ou l'autre de ces deux populations ;

---

<sup>107</sup> Sous la pression d'organisations noires, Roosevelt avait d'ailleurs promulgué en Juin 1941 le décret exécutif 8802 qui interdisait toute discrimination à l'embauche sur la base de « la race, la religion, la couleur ou l'origine nationale » dans le secteur de la Défense nationale. Voir chapitre 9.

paradoxalement, ces deux articles, tout en usant des mêmes méthodes, prônaient des approches très différentes de la question.

L'article de *Life* [figures 12a et 12b] fustigeait explicitement « le mythe de la race », précisant d'ailleurs que, selon l'anthropologie physique, « les Japs et les Chinois ont autant en commun que les Allemands et les Anglais », comparaison bien entendu tout sauf anodine dans le contexte d'alors. Si l'intention d'origine était vraisemblablement louable, à savoir chercher à éviter la stigmatisation de l'ensemble de ce que nombre d'américains regroupait indistinctement (comme l'évoquait l'article) sous le terme de « race jaune » (« yellow race »), il est évident que de telles généralités, forcément très approximatives, ne pouvaient que comporter également leur part de dangerosité, bien que certains des critères indiqués soient parfois nuancés dans la légende même des photos. Preuve si besoin était de la grande fragilité du caractère pseudo-scientifique de la « méthode », il est d'ailleurs à noter que les « exemples typiques » choisis pour illustrer l'article n'étaient autres que le ministre de l'économie chinois<sup>108</sup> Ong Wen-hao et le premier ministre japonais, le général Hideki Tojo. Déjà décrié à l'époque, l'article fit d'ailleurs l'objet d'une parodie dans le *New Yorker* via une caricature signée Alan Dunn représentant des Japonais face à un panneau prétendant les instruire de la même façon de la manière de différencier un Allemand d'un Américain, l'un des personnages commentant « I still can't tell them apart », en dépit d'évidentes différences entre les deux visages<sup>109</sup> (on notera d'ailleurs, comme souvent dans le *New Yorker*, le double degré de lecture possible de ce dessin : critique du discours raciste

---

<sup>108</sup> Suite à l'invasion japonaise, le gouvernement de Chang Kai-chek s'était réfugié à Changqing.

<sup>109</sup> Document figurant notamment dans *The New Yorker War Album*, ouvrage publié en 1942 à New York par Random House mais hélas dépourvu de pagination ou de toute indication quant à la date exacte de publication originelle des documents qui y sont reproduits.

américain d'un côté, mais également référence au racisme anti-Occidentaux pratiqué au Japon).

Le *Time Magazine*, lui, prenait au contraire un tout autre angle en ne reniant pas l'approche raciale. Dès lors, si là aussi l'article avait vraisemblablement pour but de mettre les asiatiques d'origine non-japonaise à l'abri de la vindicte populaire en invoquant pour cela l'anthropologie physique, on peut à la lecture de cet article sentir une certaine réticence de son auteur (d'ailleurs anonyme) envers ces arguments, pourtant supposés prendre aux yeux de ses lecteurs une valeur scientifique. Mettant dès le début en avant le « mélange des mêmes origines raciales<sup>110</sup> » supposé caractériser les deux types de population pour expliquer que « même un anthropologue peut s'y tromper », ce texte intitulé « Comment différencier vos amis des Japs »<sup>111</sup> ne fait d'un bout à l'autre jamais mystère du caractère très approximatif des critères prétendument scientifiques pourtant suggérés à ses lecteurs, la plupart des règles (clairement qualifiées dès le début de « pas toujours fiables ») étant accompagnées des qualificatifs appropriés pour faire passer cette idée : « quelques » Chinois sont grands et « la plupart » d'entre eux évite de porter des lunettes à monture en corne (!), les Japonais sont « susceptibles » d'être plus larges au niveau des hanches que les Chinois et sont « rarement » gras.

Clairement sous-entendus tout au long de l'article, les réserves émises envers l'approche anthropologique (par opposition à l'approche raciale) semblent démontrer la réticence du rédacteur vis-à-vis de cette argumentation dont il se fait néanmoins l'écho. Bien qu'à ma connaissance aucun élément ne vienne confirmer ni contredire

---

<sup>110</sup> « *the same racial strains are mixed in both* ». Magazine *Time*, 22 décembre 1941, p. 33.

<sup>111</sup> *How to Tell your Friends from the Japs*

l'hypothèse (pourtant très plausible du fait de ces réserves particulièrement explicites) qui ferait de ces documents des articles « de commande » des autorités destinés précisément à éviter un mouvement populaire contre l'ensemble des asiatiques sans distinction de nationalité ou d'origine géographique plus précise<sup>112</sup>, la simultanéité de parution des deux articles dans deux des publications les plus lues de l'époque témoigne de la réalité de cette préoccupation. Au vu des réticences évidentes de l'article envers ces théories (qui avaient toutefois le mérite d'établir dans l'esprit du public une différence entre Chinois et Japonais, chose que les théories raciales permettaient moins facilement), on peut toutefois penser qu'il aurait été plus simple de la part de son auteur soit de s'abstenir de l'écrire, soit d'attaquer frontalement ces théories sans « prendre de gants », or, tel qu'il a été écrit, cet article semble dicté par une contrainte extérieure consistant à ménager les théories en question, ou en tous cas à ne pas les discréditer totalement, même si l'article ne se gêne pas pour tenter par petites touches d'en minimiser la crédibilité et par conséquent la portée. Difficile toutefois d'identifier à coup sûr l'origine de cette contrainte, qui pourrait tout aussi bien venir d'un désir des autorités que d'une décision éditoriale.

Ces deux articles étaient quoi qu'il en soit symptomatiques d'une réalité : au lendemain de Pearl Harbor, une part non négligeable de la population américaine tendait à douter de la loyauté envers les Etats-Unis de toute personne perçue comme japonaise (ce qui incluait des citoyens américains parfois installés aux Etats-Unis depuis plusieurs générations), et du coup par extension de l'ensemble des Asiatiques –

---

<sup>112</sup> Selon l'article de *Life* (daté du 22 décembre 1941), le Consulat de Chine aux Etats-Unis, conscient de ce danger, avait entrepris quelques jours auparavant de distribuer à ses ressortissants des badges indiquant leur ascendance chinoise.

faute de pouvoir identifier leur origine de façon certaine. Venant de tous horizons, des militaires jusqu'à la société civile, la méfiance, la défiance même inspirée par cet hypothétique ennemi de l'intérieur aboutit à ce que de nombreuses voix s'élèvent pour demander que tout ennemi potentiel (c'est-à-dire tout ressortissant étranger originaire d'un pays ennemi, même s'il possédait en outre la nationalité américaine) soit placé en camp de détention. Si les craintes de la formation d'une « cinquième colonne » sur le sol même des Etats-Unis étaient parmi les principaux arguments avancés<sup>113</sup>, d'autres éléments vinrent en quelques sortes aggraver la situation des résidents américains d'origine japonaise par rapport aux personnes dans le même situation mais originaires d'Europe.

Durant cette période, le racisme dont étaient victimes depuis longtemps les populations d'origine asiatique se fit de plus en plus violent, mettant potentiellement en danger la cohésion nationale au risque même de détourner l'attention de nombre d'Américains du vrai danger et des efforts nécessaires pour œuvrer ensemble à la victoire. De façon plus marginale, la réussite économique d'un certain nombre de fermiers d'origine japonaise installés sur la côte ouest des Etats-Unis avait depuis longtemps nourri la jalousie de certains de leurs voisins blancs, qui virent dans ces temps troublés une opportunité de se débarrasser de concurrents dangereux tout en mettant la main sur leurs exploitations prospères. Président de l'association des cultivateurs-exportateurs de Salinas en Californie, Austin E. Anson n'en fit d'ailleurs pas mystère dans une déclaration qui avait au moins le mérite de la sincérité :

---

<sup>113</sup> Nommée par le président Roosevelt pour élucider les causes du désastre de Pearl Harbor, la Commission Roberts (première du nom) avait conclu en janvier 1942 que l'un des centres névralgiques de l'espionnage japonais ayant permis cette opération militaire n'était autre que le Consulat du Japon à Honolulu.

We're charged with wanting to get rid of the Japs for selfish reasons. . . We do. It's a question of whether the white man lives on the Pacific Coast or the brown men. They came into this valley to work, and they stayed to take over. . . They undersell the white man in the markets. . . They work their women and children while the white farmer has to pay wages for his help. If all the Japs were removed tomorrow, we'd never miss them in two weeks, because the white farmers can take over and produce everything the Jap grows. And we don't want them back when the war ends, either.<sup>114</sup>

Les risques de violences n'étaient pas négligeables non plus : la précédente guerre avait vu des épisodes de lynchage dont des Américains d'origine allemande avaient été les victimes, et le caractère irrationnel des réactions des foules sous l'effet de la panique avaient encore été démontrées en 1938 par l'épisode dit de « l'invasion des Martiens », diffusion radiophonique d'une œuvre de science-fiction d'H. G. Wells ayant entraîné des réactions disproportionnées<sup>115</sup>. De façon évidente, toutes ces raisons se conjuguèrent pour ne plus guère laisser le choix à l'administration Roosevelt : afin de clore ce débat, il apparaissait plus simple voire nécessaire de « sacrifier » (socialement s'entend) la population d'origine japonaise pour éviter toute division et qu'enfin l'attention de tous se reporte sur l'effort de guerre. C'est dans ce contexte que fut décidée la création de camps de rétention où toute personne considérée comme étant d'ascendance japonaise avait obligation de vivre, ces camps étant bien évidemment situés hors d'un périmètre militaire de sécurité et notamment éloignés de

---

<sup>114</sup> « On nous accuse de vouloir nous débarrasser des Japonais pour des raisons égoïstes... c'est vrai. Il s'agit de savoir qui de l'homme blanc ou des hommes marrons [*sic*] vit sur la côte du Pacifique. Ils sont venus dans cette vallée pour y travailler, et ils y sont restés pour y prendre le pouvoir... Ils cassent les prix du marché au détriment de l'homme blanc... Ils font travailler leurs femmes et leurs enfants alors que les fermiers blancs doivent payer leurs ouvriers. Si tous les Japs étaient expulsés demain, au bout de deux semaines leur absence serait compensée, parce que les fermiers blancs peuvent les remplacer et cultiver tout ce que les Japs cultivent. Et on ne veut pas non plus qu'ils reviennent à la fin de la guerre.». Propos provenant d'un article du *Saturday Evening Post* du 9 Mai 1942 intitulé « The People Nobody Wants », tels que cités par le juge de la Cour Suprême Frank Murphy dans le cadre de son avis discordant dans la seconde affaire *Korematsu contre les Etats-Unis d'Amérique* (1944).

<sup>115</sup> Serge TCHAKHOTINE, op. cit., p. 218.



la Californie, état dans lequel la majorité des personnes concernées vivait jusqu'alors<sup>116</sup>. N'étaient pas seulement concernés les Japonais ayant immigrés aux Etats-Unis (les « Issei »), mais aussi leurs descendants nés sur le sol américain et donc citoyens des Etats-Unis, les « Nissei »<sup>117</sup>. Initié par la signature de l'Ordre Exécutif 9066 le 19 février 1942, ce processus se fit en réalité par étapes, la première étant la création en mars 1942 de « zones militaires » très larges (la première englobant toute la côte Pacifique jusque 100 miles, soit environ 160 kilomètres, à l'intérieur des terres) sur lesquelles toute latitude fut donnée aux autorités militaires pour décider d'en exclure à leur discrétion toute catégorie de personnes jugée indésirable. Par la suite la zone fut élargie, jusqu'au mois de mai 1942 où il fut annoncé que chaque Américain « d'origine japonaise » résidant dans la zone alors définie avait obligation de se faire recenser pour être envoyé dans des camps prévus à cet effet, tandis que dans le même temps les personnes d'origines allemande ou italienne, théoriquement aussi visées au même titre par l'Ordre Exécutif 9066, ne furent que très minoritairement soumises aux mêmes mesures et uniquement après enquête<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Bien que considérées comme étant d'ascendance japonaise, certaines des personnes en question n'avaient en réalité qu'un seizième de sang japonais.

<sup>117</sup> Les mots « Issei » (一世) et « Nissei » (二世) sont des termes japonais signifiant respectivement « première génération » et « deuxième génération ». Du fait des variantes possibles dans la traduction en caractères occidentaux (rōmaji) des divers alphabets japonais (ici l'alphabet katakana), les écritures alternatives « Isei » et « Nisei » sont également possibles.

<sup>118</sup> Heidi Gurcke DONALD, *We Were Not the Enemy: Remembering the United States' Latin-American Civilian Internment program of World War II*, 2006, p. xvii. DONALD se focalise aussi sur le fait que plusieurs milliers de personnes d'origines allemande, italienne ou japonaise mais vivant dans 15 pays d'Amérique Latine furent déportées par leurs pays de résidence vers les Etats-Unis, où elles furent également internées ou parfois même envoyées dans le pays de leurs origines, leurs expulsions relevant souvent de motivations économiques (DONALD, op. cit., pp. 93-102), ce qui rappelle l'argument revendiqué par Austin E. Anson: voir aussi à ce sujet *Treatment Of Latin Americans Of Japanese Descent, European Americans, And Jewish Refugees During World War II: Hearing before the Subcommittee on Immigration, Citizenship, Refugees, Border Security, and International Law of the Committee on the Judiciary House of Representatives*, 2009. S'il est important d'en mentionner l'existence, ce phénomène, par son absence de visibilité tant à l'époque des faits que jusqu'à un passé somme toute très récent, ne se révèle par contre que d'un intérêt limité dans l'étude du présent sujet.

Ironie de l'Histoire, on remarquera que cette mesure contribua indirectement à mettre à mal toute tentative d'identification des origines des Asiatiques selon des critères anthropologiques tels que ceux présentés plus haut, tout d'abord en les rendant inutiles car toute personne d'ascendance japonaise était dès lors supposée être effectivement séparée du reste de la population, rendant toute vigilance superflue vis-à-vis des Asiatiques restés libres de leurs mouvements ; toutefois, en termes d'image, les méthodes d'identification déjà confuses proposées quelques mois plus tôt et qui soutenaient avec force (mais pas toujours avec conviction, comme on l'a vu) l'existence de traits communs facilement identifiables entre ressortissants des mêmes nations asiatiques pouvaient soudainement devenir sources de confusion. En effet, une fois les résidents d'origine japonaise retenus loin de la Californie, les studios hollywoodiens qui voulaient offrir au public des films de propagande mettant en scène des « Japs » (parfois dans des rôles importants n'ayant rien de la simple figuration) n'avaient plus d'autre alternative que de faire tenir ces rôles par des comédiens d'autres origines et notamment d'ascendance chinoise, risquant d'une certaine façon d'entretenir une certaine confusion : c'est ainsi que les acteurs jouant les tortionnaires du *Purple Heart* réalisé par Lewis Milestone avaient pour noms Loo ou Chong, tandis que celui incarnant le Nissei trahissant les Etats-Unis dans *Across the Pacific* (accréditant une fois encore l'idée que l'identité japonaise et la loyauté à l'empereur primaient sur l'américanité au sein de cette communauté) portait le patronyme de Yung. Dans un certain nombre d'autres cas, le noir et blanc aidant sans doute, les rôles de personnages japonais furent dévolus à des acteurs dépourvus de toute origine asiatique mais maquillés de façon adéquate pour la circonstance, selon une logique

tout à fait similaire à celle du « blackface » qui voyait depuis bien longtemps des acteurs blancs incarner des personnages noirs plutôt que de confier les rôles correspondant à des acteurs Afro-Américains. On peut voir un exemple flagrant de ce phénomène dans *Behind the Rising Sun* d'Edward Dmytryk, où acteurs blancs et hispaniques se partagent les rôles principaux alors même que l'essentiel des personnages sont supposés être asiatiques. Dans *Blood on the Sun*, réalisé en 1945 par Frank Lloyd, le rôle du principal antagoniste (un Premier ministre japonais d'avant-guerre du nom de Giichi Tanaka) échet à John Emery, dont la filmographie révèle qu'avant ce long métrage il avait déjà successivement donné vie à l'écran à un patriote français dans *Mademoiselle Fifi*<sup>119</sup> et à un officier nazi dans *Assignment in Brittany*<sup>120</sup>, en plus évidemment d'une multitude de personnages des plus américains.

### **B – Ansel Adams, ou une redéfinition de l'Américanité auprès du grand public**

Quoique la période de guerre et la nécessité d'unité nationale qu'elle supposait ne se prêtât guère à l'exercice et en dépit d'une tendance collective allant de la résignation à l'approbation, à chaque fois en lien avec la difficulté de trouver dans l'urgence meilleur moyen pour annihiler tout risque même minime de trahison<sup>121</sup>, certaines personnes tentèrent de protester contre ce qu'ils voyaient comme une violation des droits civiques de citoyens américains. Bien que les tentatives d'en

---

<sup>119</sup> Robert WISE, *Mademoiselle Fifi*, RKO Pictures, 69 mn, juillet 1944.

<sup>120</sup> Jack CONWAY, *Assignment in Brittany*, Metro-Goldwyn-Mayer, 96 mn, 1943.

<sup>121</sup> Voir notamment à ce sujet le témoignage du journaliste Don Baldwin, in Roy HOOPES, *American Remember the Home Front: An Oral Narrative of the World War II Years in America*, New York: Berkley Books, 2002, pp.122-123. Pour Baldwin, originaire de l'Idaho mais qui travaillait alors à San Francisco, l'opinion publique californienne souscrivait certes à ces mesures afin d'approcher une forme de « risque zéro » en matière de sabotage, mais elle était aussi dans le même temps lucide quant aux véritables raisons du lobbying actif de certains riches exploitants agricoles pour promouvoir l'adoption de telles lois.

appeler à l'institution judiciaire aient constamment échoué, les juges se rangeant le plus souvent avec prudence derrière l'argument de l'intérêt supérieur de la nation et des circonstances exceptionnelles liées à la guerre comme dans l'affaire *Korematsu v. United States*, un certain nombre de personnes continuaient de voir cette déportation comme une injustice et, ironiquement, une violation de l'idéal américain commise précisément au nom de la défense ce même idéal. C'est dans ce contexte que parut, en 1944, le livre *Born Free and Equal: The Story of Loyal Japanese-Americans* du photographe Ansel Adams<sup>122</sup>.

Tout au long de ses 112 pages, ce livre alterne photographies prises par Adams dans le camp de Manzanar en 1943 et 1944 et textes commentant notamment la vie du camp et de ses habitants. L'identité américaine d'une partie de ceux-ci y est mise en évidence, entre autres à travers des photographies les montrant mener un mode de vie largement occidentalisé et notamment jouer au baseball ou fréquenter une église [figures 13b, 14a, 14b], la dernière partie du livre montrant même de jeunes occupants du camp en uniformes de l'U.S. Army venus voir leurs familles lors d'une permission<sup>123</sup> [figures 15a et 15b]. La page 95 reproduisait d'ailleurs un article du journal local édité au sein même du camp faisant part du décès au front en Italie du fils d'une famille internée à Manzanar, insistant sur le fait que la communauté américaine d'origine japonaise subissait elle aussi sa part de sacrifice.

---

<sup>122</sup> Ansel ADAMS, *Born Free and Equal : Photographs of the Loyal Japanese-Americans at Manzanar Relocation Center, Inyo County, California*, New York: U.S. Camera, 1944, 112 p.

<sup>123</sup> Paradoxalement, les Nissei, en tant que citoyens américains, pouvaient eux aussi servir sous les drapeaux.

Le caractère militant de l'œuvre d'Adams clairement affiché tout du long, avec dès le début en page 5 une reproduction du quatorzième Amendement déclarant citoyenne américaine « toute personne née ou naturalisée aux Etats-Unis et soumise à sa juridiction », suivie d'un extrait d'une lettre de Lincoln dont le contenu appliqué au contexte du moment était sans ambiguïté possible et ne pouvait constituer qu'une charge d'une rare violence :

As a nation, we began by declaring that "all men are created equal." We now practically read it "all men are created equal, except Negroes." When the Know-Nothings get control, it will read "all men are created equal, except Negroes and foreigners and Catholics." When it comes to this I should prefer emigrating to some country where they make no pretence of loving liberty (...) where despotism can be take pure, and without the base alloy of hypocrisy.<sup>124</sup>

On notera par ailleurs que lors de la publication du livre d'Adams en 1944, cette citation de Lincoln (alors reproduite dans l'ouvrage telle que citée fidèlement ici) a en réalité été amputée de quelques mots pourtant présents dans la citation d'origine, l'exemple de pays « où le despotisme peut-être consommé pur » alors explicitement donné à l'origine par le seizième président des Etats-Unis n'étant alors autre que celui de la Russie. Si Lincoln s'exprimait bien évidemment à l'époque d'une Russie encore tsariste, le risque de confusion avec l'U.R.S.S. de Staline avait sans doute été jugé trop grand, d'où vraisemblablement cette coupure non signalée qui ne peut avec le recul qu'apparaître particulièrement ironique quand bien même elle ne contribuait pas à modifier substantiellement le fond des propos cités.

---

<sup>124</sup> « (...)En tant que nation, nous avons commencé par déclarer que "tous les hommes sont créés égaux". A présent, nous l'interprétons en pratique comme signifiant "tous les hommes sont créés égaux, sauf les Noirs". Quand les *Know-Nothings* arriveront au pouvoir, cela deviendra "tous les hommes sont créés égaux, sauf les Noirs, les étrangers et les catholiques". Si l'on en arrivait là, j'aimerais encore mieux émigrer vers un pays où l'on ne fait pas semblant d'aimer la liberté (...) où le despotisme peut être consommé pur, sans être coupé à l'hypocrisie.». Lettre de Lincoln à Joshua Speed en date du 24 août 1855 citée par ADAMS, *Born Free and Equal*, p. 5.

Au verso de la même page, le portrait en gros plan d'une jeune Nissei était accompagné pour seule légende des mots « an American schoolgirl » (« une élève américaine ») [figure 13a], signe là aussi d'une prise de position sans ambiguïté pour la pleine reconnaissance des membres de cette communauté en tant que citoyens américains à part entière.

Le caractère sensible du sujet ainsi que les conditions de sécurité drastiques entourant ces camps amènent forcément tout esprit critique à s'interroger sur les conditions dans lesquelles Adams put réaliser un tel reportage, qui plus est des mois durant ; mais si l'autorisation explicite mentionnée au début de l'ouvrage ainsi que la préface signée du Ministre de l'Intérieur Harold Ickes ne laissent guère de place au doute sur le caractère très officiellement autorisé de l'œuvre, la lecture des mémoires du photographe publiées en 1985 apporte une information supplémentaire particulièrement troublante. Alors qu'à la simple lecture de l'avant-propos de l'édition originale de *Born Free and Equal* (dans lequel il parle simplement d'autorisation) l'on pourrait spontanément envisager la possibilité d'une accréditation accordée à Adams sur sa demande, celui-ci révéla quarante ans plus tard que ce reportage en grand format était en réalité une commande dont l'auteur, Ralph Merritt, vieille connaissance d'Adams, n'était autre que le directeur du camp de Manzanar en personne.

Bien qu'il ne semble en l'état actuel exister aucun document du type ordre de mission qui pourrait conforter cette hypothèse, il semble en tout état de cause extrêmement peu plausible et à vrai dire peu crédible que Merritt, fonctionnaire civil en charge du camp, ait pu prendre cette décision seul et de sa propre initiative en temps de guerre. Dès

lors, il est intéressant de s'interroger sur les raisons pour lesquelles le gouvernement américain, seul donneur d'ordre potentiel de Merritt, a pu souhaiter documenter ainsi ces installations, qui plus est avec la perspective d'une publication ultérieure.

En l'absence d'autres éléments ou de certitude formelle à ce sujet, seules des hypothèses peuvent être émises, mais il est tentant d'y voir une intention d'anticiper et de prévenir tout risque de comparaison dans l'esprit de l'opinion publique entre ces installations et d'autres types de camps, distants ceux-là de plusieurs milliers de kilomètres, à savoir les camps de la mort nazis (qui avaient en commun avec Manzanar le fait d'être destinés à des civils, ce qui en l'absence de d'une certaine transparence sur les conditions de vie des camps américains aurait pu rendre la comparaison tentante) ou encore les camps de prisonniers tenus par les forces japonaises dans le Pacifique : l'établissement de ce contraste fut en tout cas l'un des effets indéniable de cette publication.

Au service de cette hypothèse, on notera que selon Adams, la demande qui lui a été faite avait été formulée au cours de l'été 1943. Or, si aucune image des camps d'extermination n'avait encore été diffusée à l'époque et si le grand public n'en avait pas encore pris connaissance de façon extensive, leur existence était par contre déjà bien connue des autorités américaines au moins depuis l'année précédente, notamment après avoir été relayée à travers le monde par l'intermédiaire d'une organisation juive internationale basée à Genève, le World Jewish Congress<sup>125</sup>. On peut donc légitimement envisager que, craignant un possible risque d'amalgame ultérieur entre leurs propres camps d'internement et les camps de la mort nazis si le grand public

---

<sup>125</sup> Peter NOVICK, *The Holocaust in American Life*, Boston, New York: Mariner Books/Houghton Mifflin Company, 2000, pp. 22-23; HARRAN (ed.), op. cit., pp. 395-396.

restait simultanément dans la même ignorance des réalités de chaque, les autorités américaines ont pu vouloir s'assurer de contrôler l'image que leur propre population aurait de ces camps d'internement en publicisant la vie au sein de l'un d'entre eux, en l'occurrence celui de Manzanar. Une telle volonté de dissocier ces camps d'internement des camps de prisonniers des puissances de l'Axe expliquerait également le contenu d'un certain nombre de photos, montrant des occupants du camp souriant ou vaquant à des occupations tout à fait banales dans un décor naturel fascinant. Dans la même optique, la dédicace typographiée dédiée par Adams au directeur du camp et figurant sur la page de titre est elle aussi éloquente quant à la volonté de l'ouvrage de donner du camp de Manzanar et des conditions de vie qui y régnaient la meilleure des images possibles :

Dedicated with admiration and respect to Ralph Palmer Merritt, who has given thousands of our fellow citizens a renewed faith and confidence in Democracy.<sup>126</sup>

De façon évidente, ce n'étaient donc pas tant aux conditions de détention en elles-mêmes que prétendait s'attaquer le livre, mais plutôt au principe même de celle-ci tout en insistant sur le fait qu'elle se déroulait dans les meilleures conditions possibles eu égard aux circonstances. Cette initiative pouvait également permettre au gouvernement de donner des gages à ceux des citoyens américains que l'existence même de ces camps dérangeait de par leur aspect contradictoire vis-à-vis de certaines libertés fondamentales, en justifiant une fois encore du caractère nécessaire et exceptionnel de cette mesure d'exception et en faisant d'une certaine façon amende honorable à travers

---

<sup>126</sup> « Dédié avec admiration et respect à Ralph Palmer Merritt, qui donne à des milliers de nos concitoyens une foi et une confiance renouvelées en la Démocratie ». Ansel ADAMS, *Born Free and Equal*, 1944, p. 1.



ce qui apparaissait comme une sorte d'acte de transparence. Autre intérêt possible d'une telle publication, le livre d'Adams permettait au gouvernement de manifester une nouvelle fois publiquement sa désapprobation concernant la racialisation du conflit et plus précisément le racisme omniprésent qui stigmatisait les Japonais, à l'encontre de toutes les recommandations de l'OWI. De cette façon, ce livre peut aussi être interprété comme une sorte de message adressé aux internés eux-mêmes, pour leur affirmer de façon très paradoxale la volonté du gouvernement de leur donner toute leur place dans l'union voulue du pays, la pratique de la déportation puis de l'internement dans les camps n'étant en fin de compte qu'une concession temporaire faite au nom du nécessaire maintien d'une certaine forme de paix sociale et non un acte volontaire idéologiquement dicté et conforme à la volonté propre des autorités elles-mêmes.

Le témoignage dont Adams était le vecteur était donc d'une certaine manière à sens multiples : en se faisant photographier, les habitants du camp montraient leur humanité et leur patriotisme au reste de la population américaine ; mais en commandant et en encadrant cette publication, le gouvernement de son côté témoignait aux occupants de ces mêmes camps une certaine forme d'attention pouvant faciliter leur réinsertion dans l'ensemble de la société américaine une fois le conflit terminé. A cet égard, la publication du livre et sa disponibilité auprès de l'ensemble du grand public pouvait également viser à affirmer la place pleine et entière de ces populations dans l'expérience collective américaine du « Home Front », comme une sorte de « brevet de patriotisme » affirmant aux yeux de l'ensemble de la communauté nationale, ce qui autrement ne serait pas forcément apparu comme une évidence aux

yeux de tous puisque dans la société de la côte Pacifique, les Nissei étaient de facto absents des sacrifices du quotidien : ce livre permettait donc d'affirmer leur présence (bien qu'à distance) ainsi que leur place pleine et entière dans cet effort collectif. L'année même de parution du livre, l'administration Roosevelt était d'ailleurs consciente du caractère inutile du maintien de ces camps sur un plan militaire et stratégique, mais décida de leur maintien pour des raisons politiques, essentiellement par crainte d'émeutes en Californie<sup>127</sup>. Sur cette ligne, la préface d'Ickes rendait d'ailleurs tout d'abord un hommage appuyé au rôle de la diversité dans la grandeur de l'Amérique, puis plus particulièrement à l'apport de la communauté nippo-américaine à l'ensemble de la société d'avant-guerre, avant de conclure, citant Roosevelt :

As the President has said, "Americanism is a matter of the mind and heart; Americanism is not, and never was, a matter of race or ancestry."<sup>128</sup>

Si elles se vérifiaient, ces hypothèses rendraient d'autant plus paradoxal l'accueil réservé à l'ouvrage par une partie de l'opinion publique tel que décrit par Adams lui-même :

Although the motive for the book was clearly presented in pictures and text, it met with some distressing resistance and was rejected by many as disloyal.<sup>129</sup>

Toutefois, dans son autobiographie publiée une quarantaine d'années après les faits, Adams ne laisse rien paraître quant à sa connaissance ou non de la genèse et des

---

<sup>127</sup> Richard POLENBERG, *War and Society : The United States, 1941-1945*, New York: J.B. Lippincott Company, 1972 p. 69.

<sup>128</sup> « Comme l'a dit le président, "l'américanité est une question d'esprit et de cœur ; l'américanité n'est pas, et n'a jamais été, une question de race ou d'origine" ». Ansel ADAMS, *Born Free and Equal*, p. 7.

<sup>129</sup> « Même si la raison d'être de ce livre était clairement présentée en images et en texte, il rencontra une opposition bouleversante et beaucoup le rejetèrent, le considérant comme déloyal ». Ansel ADAMS, *Ansel Adams, An Autobiography*, Boston: Little, Brown and Company 1985, p. 263.

enjeux de ce projet, ou même des intentions de ses commanditaires, et à aucun moment il n'évoque non plus l'idée que l'initiative du projet ait pu provenir de qui que ce soit d'autre que Merritt. Tout juste insiste-t-il sur le fait que les conditions de vie dans le camp étaient certes dures, mais en aucun cas comparable avec « les négligences et la brutalité que l'on associe avec les camps de concentration ou de prisonniers de guerre en Europe ou en Asie »<sup>130</sup>, ce qui au regard de ce qui a été dit précédemment pourrait apparaître comme une façon pour lui d'explicitier sans pour autant le dire ouvertement le message que son livre avait déjà pour vocation de porter à l'époque. Dans la même perspective, il est possible qu'Adams, qui insistait sur son patriotisme et sa volonté d'être utile à sa manière à l'effort de guerre, n'ait jamais voulu, même des décennies plus tard, trahir explicitement la « mission » qui avait été la sienne ; en pareil cas, il serait tentant d'avoir une nouvelle interprétation de sa dédicace à Ralph Merritt, les « concitoyens » à qui celui-ci avait donné « une foi et une confiance renouvelées en la démocratie » n'étant alors plus seulement les habitants du camp qu'il avait en charge, mais aussi les lecteurs du livre.

Il est toutefois aussi possible que le photographe ait alors été tenu dans l'ignorance de l'envers de tout ceci et que, bien qu'ayant probablement pris conscience après coup d'avoir pu être instrumentalisé, il n'ait pas jugé utile par pudeur de s'appesantir sur un aspect qui ne le mettait pas forcément en valeur et aurait risqué d'aboutir à une polémique que lui-même ne jugeait pas forcément utile ou souhaitable.

---

<sup>130</sup> Ansel ADAMS, *Ansel Adams, An Autobiography*, 1985, p. 258.

## Chapitre 2 – Les Alliés vus depuis l’Amérique

Si la représentation de l’ennemi apparaissait comme une nécessité, l’étendue du conflit et surtout la distance séparant le territoire continental des Etats-Unis des différents fronts rendait tout aussi incontournable la représentation d’une autre altérité : celle des Alliés. Concernant la France et l’Angleterre, la sympathie du grand public américain à leur cause ne faisait déjà aucun doute avant même le début du conflit en Europe : dès février 1939, un sondage de l’institut Gallup<sup>131</sup> indiquait que 69% des personnes interrogées approuveraient toute forme d’aide à l’Angleterre et la France en dehors de l’entrée en guerre des Etats-Unis. Toutefois, ce sondage est à relativiser par deux autres sondages contemporains qui indiquaient respectivement une conviction presque aussi forte (62%) qu’une victoire de l’Axe Rome-Berlin entraînerait automatiquement Allemagne et Italie à déclarer la guerre aux Etats-Unis, mais aussi une réticence totale et non discutable des sondés à toute intervention de troupes américaines terrestres ou aéronavales dans l’hypothèse d’une guerre en Europe puisqu’en mars 1939 pas moins de 83% des personnes interrogées s’y déclaraient opposées. Sur ce dernier point, le déclenchement effectif de la guerre ne changea d’ailleurs rien à ce sujet dans l’esprit de la population américaine puisque le chiffre restait sensiblement le même (84% cette fois) à la mi-septembre de la même année, au moment de l’invasion de la Pologne, augmentant même à 95% quelques semaines seulement plus tard avec, il est vrai, une formulation de la question cette fois plus

---

<sup>131</sup> Sauf mention contraire explicite, tous les chiffres qui vont suivre sont issus de GALLUP, op. cit.

directe puisque ne consistant plus à parler d'envoyer des troupes pour aider France et Angleterre mais à déclarer clairement la guerre aux puissances de l'Axe.

De même, si l'idée d'une aide aux Alliés sous la forme de ventes d'aliments et d'armement ne faisait que progresser, une courte majorité approuvant même l'idée d'un changement de la loi de Neutralité alors en vigueur (mais uniquement à la condition expresse du paiement comptant des marchandises), l'hostilité à toute implication directe des troupes américaines restait palpable, l'idée que le pays reste en dehors du conflit européen devant même le chômage et la relance de l'économie parmi les préoccupations principales des Américains<sup>132</sup>. Le souvenir de la Première Guerre Mondiale n'y était sans doute pas pour rien : en novembre et décembre 1939, 68% des personnes interrogées estimaient que l'entrée en guerre du pays en 1917 avait été une erreur, plus d'un tiers (34% exactement) attribuant cette entrée en guerre au fait que « l'Amérique [avait] été victime de la propagande et d'intérêts égoïstes »<sup>133</sup>.

Durant le premier semestre 1940, le paradoxe était plus criant que jamais : 84% des Américains souhaitaient la victoire de l'Angleterre et de la France dans le conflit en cours (1% seulement souhaitant voir l'Allemagne triompher) ; 90% exprimaient leur soutien à l'idée de voir leur pays augmenter la taille de ses forces armées, 85% estimant dans le même temps que les troupes américaines étaient insuffisantes pour mettre le pays à l'abri de toute attaque par une puissance étrangère. Toutefois, ils restaient dans le même temps seulement 7% à approuver l'envoi de troupes à la fin du mois de mai. Début juillet 1940, même après la chute de la France qui rendait plus

---

<sup>132</sup> GALLUP, op. cit., p. 192. Au 4 décembre 1939, 47% des personnes interrogées voyaient le fait de rester en dehors du conflit comme le problème majeur auquel le pays devait faire face.

<sup>133</sup> GALLUP, op. cit., p. 192.

périlleuse encore la situation de l'Angleterre, ils n'étaient encore que 14% à se déclarer prêts à voter en ce sens si l'occasion se présentait.

Jusqu'à l'attaque de Pearl Harbor, les exemples de ce type ne manquèrent pas, illustrant à travers des contrastes confinants à la schizophrénie l'état d'une opinion publique américaine déchirée entre d'un côté la conscience d'être concernée par les événements en cours en Europe, et d'un autre la peur viscérale de se trouver entraînée dans une guerre. Tandis que fin septembre 1940 une courte majorité (52%) des américains estimait plus important d'aider à la victoire de l'Angleterre que de se maintenir en dehors du conflit à tout prix, ils étaient toujours 83% trois semaines plus tard à affirmer qu'ils voteraient contre l'entrée en guerre de leur pays ; en décembre 1940, 59% pensaient l'implication américaine inévitable et (se faisant une raison ?) une part significative de la population semblait avoir revu sa lecture de l'engagement du pays dans le conflit précédent puisqu'ils n'étaient plus que 39% à voir cet engagement comme une erreur (ils étaient encore 68% dans ce cas un an plus tôt) contre 42% à penser le contraire, et en janvier 1941 68% des personnes interrogées établissaient a priori une relation de cause à effet directe entre la sécurité future des Etats-Unis et une victoire anglaise durant la guerre. Pourtant, en février 1941, ils étaient toujours 85% à se déclarer paradoxalement résolus à voter contre toute entrée en guerre du pays. Le paroxysme fut atteint en avril 1941, où à une seule journée d'écart deux sondages indiquaient que 82% des américains pensaient que leur pays finirait pas être directement impliqué dans le conflit, mais que dans le même temps quasiment la même proportion (81%) manifestait son intention de voter le cas échéant

contre un tel engagement. Le 22 novembre 1941, deux semaines avant Pearl Harbor, un sondage formulait la question dans les termes suivants :

It has been suggested that Congress pass a resolution declaring that a state of war exists between the United States and Germany. Would you favor or oppose such a resolution at this time?<sup>134</sup>

Là encore, le résultat, quoique moins net que précédemment, allait toujours clairement dans le même sens puisque 63% des réponses s'avérèrent négatives. Bien que convaincus du caractère inévitable de l'engagement du pays dans la guerre et clairement partisans quant à l'issue souhaitée à celle-ci, les Américains restaient donc dans le même temps majoritairement soucieux de retarder au maximum ce qu'eux-mêmes considéraient comme inéluctable.

Si elle resta réticente jusqu'au dernier moment quant à une implication directe de ses forces armées, l'opinion publique américaine avait donc dans le même temps toujours manifesté un certain soutien, certes timide dans ses modalités mais paradoxalement massif de par son étendue, aux puissances auxquelles son pays se trouva très officiellement allié après son entrée en guerre en décembre 1941. Si cette sympathie pour le camp Allié pouvait apparaître comme un précieux soutien, il convenait toutefois de l'entretenir à travers, en parallèle de la construction de l'image de l'ennemi, la construction tout aussi importante de l'image de ceux auxquels le pays se devait, même d'une façon presque indirecte et pouvant tenir du concours de circonstances, d'apporter son aide : « This man is your FRIEND, he fights for

---

<sup>134</sup> « Il a été suggéré que le Congrès vote une résolution déclarant l'existence d'un état de guerre entre les Etats-Unis et l'Allemagne. A l'heure actuelle, seriez-vous en faveur ou opposé à une telle résolution ? ». GALLUP, op. cit., p. 307.

FREEDOM »<sup>135</sup>, proclamait début 1942 une série de sept affiches conçues par l'Office of Facts and Figures et représentant chacune un soldat allié avec l'indication de sa nationalité ou de son allégeance<sup>136</sup> [figures 16a à 18c]. Il s'agissait notamment de donner à l'opinion publique américaine le sentiment d'une possible identification à ces peuples à travers des liens ou des traits communs, de façon, sinon à les gommer, tout au moins à faire passer au second plan les particularismes pouvant faire apparaître les alliés des Etats-Unis comme trop drastiquement « exotiques » aux yeux de l'américain moyen. A cet effet, il était donc important de mettre en avant un certain nombre de valeurs ou d'images potentiellement évocatrices et communes, donc susceptibles de rapprocher les peuples entre eux afin de créer une certaine empathie, alors qu'au contraire insister sur les différences et mettre en avant aux yeux du grand public des aspects non familiers ou évocateurs aurait risqué de se révéler inefficace voire contre-productif, comme l'énonçait Walter Lippmann dans son ouvrage *Public Opinion* dès 1922 :

What is alien will be rejected, what is different will fall upon unseeing eyes. We do not see what our eyes are not accustomed to take into account. Sometimes consciously, more often without knowing it, we are impressed by those facts which fit our philosophy.<sup>137</sup>

Sur bien des points, l'industrie du cinéma paraissait la mieux placée pour créer ou entretenir le lien entre la population américaine et les peuples européens victimes du

---

<sup>135</sup> Majuscules conformes à la typographie d'origine.

<sup>136</sup> Les alliés mis en valeur dans cette campagne étaient des soldats respectivement anglais et « Russian » (sic), mais aussi chinois, australien, canadien et éthiopien, ainsi qu'un marin néerlandais (la marine des Pays-Bas avait continué à défendre les territoires néerlandais dans le Pacifique contre les attaques japonaises bien après l'invasion de leur territoire continental par l'Allemagne nazie et l'exil de son gouvernement).

<sup>137</sup> « Ce qui est étranger sera rejeté, ce qui est différent ne rencontrera que l'indifférence. Nous ne voyons pas ce que nos yeux n'ont pas l'habitude de prendre en considération. Parfois consciemment, le plus souvent sans le savoir, nous sommes marqués par les faits qui sont en corrélation avec notre philosophie. ». Walter LIPPMANN, *Public Opinion*, p. 43.



nazisme. Si les informations concernant notamment certains actes de résistance circulaient via la radio ou les journaux, elles demeuraient cantonnées sous la forme de mots et les images demeuraient quant à elles absentes, faisant craindre aux autorités américaines qu'au final les situations décrites par ces médias ne se projettent pas de façon assez concrète dans l'esprit du grand public, comme en témoigne le manuel d'information lié à la guerre à l'intention de l'industrie cinématographique distribué par l'OWI<sup>138</sup> :

We have been informed, by the radio and the press, of the magnificent courage and sacrifices of these, our Allies. (...) But these are abstractions; they must be translated into human terms. We have not seen the Russian farmer destroying his fields and his home before the enemy advance. We have not seen the Chinese peasant fighting with an outdated rifle against Jap tanks and airplanes. (...) But we can see them, dramatically and heroically, through the medium of pictures.<sup>139</sup>

Dans un monde conquis par le règne de l'image, la mission qui incombait au cinéma ne consistait donc ni plus ni moins qu'à suppléer les inévitables lacunes du monde de l'information, dans l'impossibilité la plupart du temps de fournir au public des images documentaires authentiques capables de donner à certains événements une réelle dimension humaine. Puisqu'il s'agissait là d'une guerre éclair et clandestine dans laquelle la présence de reporters au bon endroit et au bon moment aurait quasiment tenu du miracle ou du hasard (sans même parler des risques encourus et du caractère aléatoire de la qualité de telles images tournées dans le feu de l'action), c'était donc à

---

<sup>138</sup> *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, section III-E.

<sup>139</sup> « Nous avons été informés, par la radio et la presse, du sublime courage et des sacrifices de ces gens, nos Alliés. (...) Mais tous ces faits demeurent abstraits ; il faut les traduire sur un plan humain. Nous n'avons pas vu le fermier russe détruire ses champs et sa maison face à l'avancée des troupes ennemies. Nous n'avons pas vu le paysan chinois affronter les blindés et les avions des Japs à l'aide d'un fusil obsolète. (...) mais nous pouvons les voir, de façon spectaculaire et héroïque, grâce à l'intermédiaire du cinéma ».

la fiction de recréer visuellement afin de la transmettre une réalité ne découlant que de témoignages, et qu'il aurait autrement été impossible de faire partager autrement que par de simples mots. Bien sûr, remplacer les images de la réalité ne signifiait pas pour autant rendre compte de celle-ci avec une fidélité absolue, et l'OWI lui-même n'hésitait pas à faire un gage de fidélité à la cause nationale du fait d'éviter soigneusement de focaliser l'attention sur les failles et faiblesses – militaires comme morales – des Alliés<sup>140</sup>. Pour reprendre un concept évoqué par Lippmann dans l'introduction de son livre *Public Opinion*<sup>141</sup>, il s'agissait de guider l'image mentale qu'inévitablement le public allait concevoir des événements qui lui seraient rapportés en lui permettant d'y associer des images réelles et tangibles, en l'occurrence celles projetées sur l'écran, plutôt que de le laisser se forger en ordre dispersé des images divergentes des mêmes événements à partir de références potentiellement différentes. En d'autres mots, cela revenait, à travers le cinéma, à créer artificiellement une expérience collective commune avec des codes partagés par tous, et de réduire les parts de subjectivité et d'interprétation induites par le caractère géographiquement éloigné des événements.

En termes de crédibilité aux yeux du public, un élément facilitait sans doute la mission de l'industrie du cinéma. Avant la guerre déjà, nombre de réalisateurs avaient quitté ou fui l'Europe pour les Etats-Unis, souvent simplement pour profiter des opportunités offertes par Hollywood, mais parfois aussi plus tardivement par la force des choses et afin de fuir l'avancée du nazisme. Dans tous les cas, tous emmenèrent

---

<sup>140</sup> Lary MAY, *The Big Tomorrow : Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 144.

<sup>141</sup> Walter LIPPMANN, *Public Opinion*, notamment p. 10.

avec eux non seulement l’empreinte de leurs cultures d’origine, mais aussi une certaine vision de l’ « ancien monde » qu’ils allaient partager avec un public américain pour qui l’Europe constituait concrètement un univers distant et relativement méconnu. Quand bien même l’origine réelle d’un réalisateur et le territoire qu’il prétendait restituer à l’écran ne coïncidaient pas toujours loin s’en faut, sa simple origine européenne pouvait par association d’idée apparaître comme une caution d’authenticité suffisante aux yeux d’une partie du public. Par ailleurs, cette diversité pouvait renforcer auprès du public l’image d’une gigantesque coalition internationale unie contre les puissances de l’Axe : on y trouvait ainsi entre autres<sup>142</sup> le Britannique Hitchcock, mais aussi les Allemands Fritz Lang et Ernst Lubitsch, les Hongrois Michael Curtiz<sup>143</sup> et Zoltan Korda, l’Autro-Polonais Billy Wilder, l’Américain d’origine ukrainienne Edward Dmytryk, ou encore les Français Jean Renoir et Jacques Tourneur, divers de par leurs origines mais aussi leurs parcours puisque si certains en étaient venus à travailler aux Etats-Unis afin de fuir la poussée du nazisme d’autres à l’inverse étaient déjà implantés à Hollywood avant le début du conflit et sans lien avec celui-ci ou la situation politique en Europe<sup>144</sup>. Sous l’influence des suggestions adressées par l’OWI à l’intention de l’industrie de cinéma, tous leurs films œuvraient à délivrer le même type de messages, ce qui donnait à cette diversité un visage cohérent tenant plus de l’union sacrée que de la tour de Babel. Par ailleurs, si certains d’entre eux avaient déjà adopté la nationalité américaine avant même le début de la guerre, la

---

<sup>142</sup> Liste bien entendu loin d’être exhaustive.

<sup>143</sup> De son vrai nom Manó Kertész Kaminer.

<sup>144</sup> C’était notamment le cas d’Hitchcock, ou encore de Jacques Tourneur, fils du réalisateur Maurice Tourneur, élevé en partie aux Etats-Unis et sous contrat avec divers studios américains depuis le milieu des années 30.

consonance de leurs noms laissait intacte l'impression plausiblement produite sur le public.

Toutefois, si les manuels d'information lié à la guerre distribué par l'OWI insistaient sur une liste de 26 nations officiellement alliées, les représentations se focalisèrent essentiellement sur quelques unes d'entre elles, ajoutant d'ailleurs à cette liste les forces résistantes de divers territoires occupés. De façon assez frappante (et somme toute logique), ce sont le Royaume-Uni, la France et l'Union Soviétique qui firent l'objet de l'essentiel de ces évocations, les deux premières car elles s'inscrivaient dans un continuum d'alliances historiques avec les Etats-Unis, et la dernière du fait que sa puissance et l'étendue de son territoire en faisaient un allié objectivement incontournable.

## **1 – Le Royaume-Uni et l'Empire colonial britannique**

S'appuyant sur divers sondages d'opinion, les autorités américaines voyaient dans l'impérialisme britannique du passé une source possible de rejet dans l'opinion publique américaine : c'est d'ailleurs un point sur lequel le manuel officiel distribué par l'OWI à l'intention de l'industrie du cinéma tenait à insister<sup>145</sup>. Toutefois, la proximité linguistique et l'image de dernier rempart de la démocratie en Europe occidentale aidant probablement, l'assistance entre les deux pays finit par apparaître comme presque naturelle. Il est vrai qu'avant même le déclenchement de la guerre, la Grande-Bretagne bénéficiait déjà aux Etats-Unis d'un capital sympathie plus élevé que n'importe lequel de ses voisins européens, étant spontanément cité à hauteur de 48%

---

<sup>145</sup> *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, section III-B.

en tant que « pays européen préféré » des Américains<sup>146</sup>. Après le début des hostilités, les discours (souvent inspirés) du premier ministre britannique Winston Churchill faisaient souvent l'objet de retransmissions radiophoniques ou de sujets dans les séquences d'informations diffusées dans les salles de cinéma en préambule aux films. Par ailleurs, au fur et à mesure de la progression des troupes hitlériennes en Europe, le Royaume Uni apparaissait de plus en plus comme le dernier rempart contre le nazisme, aidant certainement à une identification facilitée en parallèle par la mise en avant des différences idéologiques majeures et inconciliables opposant les puissances de l'Axe au « monde libre ». Ainsi, le combat des britanniques pour empêcher l'invasion de leur territoire apparaissait-il symboliquement comme un combat pour la Liberté au profit de l'ensemble du monde, et non d'eux-mêmes et eux seuls.

Réalisé par Franck Capra dans le cadre de la série *Why We Fight*, le film documentaire *The Battle of Britain* (1943)<sup>147</sup> insistait notamment sur la mobilisation générale en Angleterre pour faire face aux attaques et notamment aux bombardements nazis. Toutes générations et tous milieux sociaux confondus, les femmes comme les hommes, le peuple anglais était montré comme uni, discipliné et disposant d'équipements militaires de qualité et d'une formation au diapason. L'héroïsme et l'efficacité de l'armée de l'air britannique, la Royal Air Force, était également longuement mise en exergue, son affrontement avec la Luftwaffe constituant d'ailleurs l'essentiel du film et fournissant au passage l'occasion à la diffusion de spectaculaires scènes de combats aériens. Le message du film était donc double : premièrement, les

---

<sup>146</sup> GALLUP, op. cit., p. 126. La question posée était « Which European country do you like best ? ». Deuxième en termes de résultat, la France n'était citée que par 12% des sondés.

<sup>147</sup> Frank CAPRA, *Why We Fight: The Battle of Britain*, Office of War Information, 53 mn, 1943.

troupes britanniques avaient une véritable chance de mener leur lutte victorieusement, par conséquent leur venir en aide n'était donc pas vain ; deuxièmement, l'unité, l'organisation et la discipline dont ils faisaient preuve étaient les clés du succès, et ce comportement devait être pris en exemple par les spectateurs américains, eux-mêmes appelés un certain nombre de sacrifices pour le compte de la défense du pays.

Dans un certain nombre de cas, des films réalisés ou scénarisés avant Pearl Harbour avaient pour personnages principaux des volontaires américains décidant traverser l'Atlantique pour s'engager dans la lutte contre les puissances de l'Axe. C'est notamment le cas du personnage central du film *A Yank in the R.A.F.*<sup>148</sup>, interprété par Tyrone Power, qui s'engage (au départ plus par un concours de circonstances que véritablement par conviction) dans la Royal Air Force. Métaphoriquement, la rivalité existant entre les deux nations prend la forme d'une rivalité amoureuse entre le pilote américain Tim Baker (Tyrone Power) et son supérieur britannique Morley (John Sutton) pour les beaux yeux d'une infirmière volontaire américaine (interprétée par Betty Grable). Si l'américain sort bien entendu triomphant de cette rivalité amoureuse, le respect entre les deux hommes, confrontés ensemble à des situations extrêmes au combat, sort quant à lui profondément renforcé de leurs aventures communes, endeuillées notamment (comme c'était souvent le cas dans ce genre de films) par les décès au combat de plusieurs personnages secondaires. De façon plus fugace et discrète, une scène de *Captain of the Clouds*<sup>149</sup> montrait un officier britannique de

---

<sup>148</sup> Henry KING, *A Yank in the R.A.F.* [V.F.: *Un yankee dans la R.A.F.*], Louis Edelman/Daryl F. Zanuck/20<sup>th</sup> Century Fox, 98 mn, septembre 1941.

<sup>149</sup> Michael CURTIZ, *Captain of the Clouds* [V.F.: *Les chevaliers du ciel*], Warner Bros., 114 mn, février 1942.

l'armée de l'air passant ses troupes en revue, demandant à chaque pilote d'où il est originaire. Lorsque l'un d'eux lui répond « Texas », l'officier répond alors « le Texas ? L'une de nos provinces les plus loyales ! », avant de remercier le volontaire d'apporter son aide à la Grande-Bretagne.

Au-delà de la seule Angleterre, le Commonwealth dans son ensemble et dans sa globalité fut lui aussi parfois mis à l'honneur. Mettant l'accent sur le Canada, géographiquement tout proche et donc sans doute plus susceptible de toucher le public américain, le même *Captain of the Clouds* mettait en scène James Cagney dans le rôle d'une forte tête s'engageant dans les forces aériennes royales canadiennes. L'une des scènes centrales du film montrait un assemblage hétéroclite de sujets de Sa Majesté d'origines diverses (canadiens, anglais, écossais mais aussi un protagoniste asiatique, ce dernier étant toutefois « relégué » de façon stéréotypée au rôle de cuisinier du restaurant où se passait la scène) écoutant tous ensemble avec attention et émotion la radiodiffusion du discours de Churchill délivré le 4 juin 1940<sup>150</sup>, suite à quoi un petit groupe mené par le personnage interprété par Cagney décide de se rendre immédiatement au poste de recrutement le plus proche. La diversité et la grandeur de l'empire britannique étaient ainsi mises en valeur, de même que le patriotisme, le dévouement et le courage de sa population.

Un autre élément contribuant à créer dans l'opinion publique américaine une certaine empathie envers le peuple britannique fut le personnage de Mrs Miniver.

---

<sup>150</sup> Parfois désigné par son passage le plus connu, « *We Shall Fight on the Beaches* » et comportant également les mots « we shall never surrender », ce discours exhortait l'empire britannique tout entier à se mobiliser pour contrer une éventuelle tentative d'invasion des îles britanniques par les troupes allemandes alors même que l'issue de la Bataille de France semblait déjà fortement compromise pour le camp Allié.

Créée à l'origine en 1937 par l'écrivain Joyce Maxtone Graham, alors dissimulée sous le nom de plume masculin de Jan Struther<sup>151</sup>, Kay Miniver avait commencé son existence comme un personnage sans véritable relief, supposé évoquer prétendument « de l'intérieur » quelques saynètes de la vie quotidienne supposée typique d'une mère de famille de la classe moyenne supérieure anglaise dans une rubrique récurrente du quotidien londonien *The Times*. Toutefois et au fur et à mesure que la guerre approchait, les préoccupations qui étaient celles de toute l'Angleterre finirent logiquement par transparaître dans la vie du personnage qui se voulait réaliste, et le quotidien léger et banal de Madame Miniver prit peu à peu des allures un peu angoissantes. Regroupées en un volume publié peu après le début de la guerre en Europe, les chroniques de Mrs Miniver atteignirent alors un lectorat américain qui put voir, article après article, l'évolution de la situation au sein d'une famille dans un pays soudainement confronté au quotidien aux affres de la guerre. La banalité du quotidien dépeint dans les premiers articles ne pouvait que contraster d'autant plus cruellement avec la façon dont, d'une façon ou d'une autre, la guerre venait faire irruption dans ces scènes d'une vie à l'origine des plus ordinaires. A partir du même effet mêlant surprise et réalisme qui sont habituellement l'apanage des récits fantastiques ou des « thrillers » contemporains, l'apparition de la guerre dans le quotidien du personnage devenait d'autant plus saisissant et terrible pour le lecteur que le « récit » (ou ce qui en tenait lieu dans ce cas un peu particulier) était au départ posé dans un contexte aux allures familières et a priori rassurantes.

---

<sup>151</sup> Pseudonyme formé à partir du nom de jeune fille de l'auteur, Joyce Anstruther, dont l'abréviation en « J. Anstruther » devient facilement et par un simple jeu de décalage des lettres « Jan Struther ».



Faisant l'objet d'une adaptation au cinéma en 1942, *Mrs Miniver*<sup>152</sup> rencontra un immense succès à la fois sur les plans public et critique, remportant notamment l'Oscar du meilleur film tandis que les actrices Greer Garson (interprète du rôle-titre) et Teresa Wright remportaient les récompenses de meilleures actrices respectivement dans un premier et dans un second rôle. Le film illustre de façon subtile mais saisissante l'influence pesante de la guerre sur la vie quotidienne d'une bourgade de la banlieue londonienne, la présence de quelques personnages « hauts en couleur » permettant toutefois d'éviter de faire peser sur l'ensemble un climat trop lourd qui, au vu du thème, aurait risqué de tourner au pathos. Le personnage central n'en était pas pour autant épargné par les épreuves : à l'angoisse quotidienne de la vie sous les bombardements (angoisse poussée à son paroxysme par un face-à-face avec le pilote d'un avion allemand abattu qui la menace avant de perdre connaissance) s'ajoutait le mélange de fierté de peur d'une mère anxieuse de savoir son fils aîné au combat, celui-ci s'étant engagé volontairement dans la Royal Air Force. Le drame n'épargnera pas la famille, puisque lors d'un trajet nocturne en voiture le véhicule conduit par Madame Miniver est la victime collatérale d'échanges de coups de feu entre avions alliés et ennemis. Si l'héroïne est épargnée, sa belle-fille Carol qui se trouvait à ses côtés est quant à elle mortellement blessée, quelques instants après avoir assisté avec horreur au crash d'un avion qui avait rappelé aux deux femmes de la façon la plus brusque et directe qui soit le risque encouru par leur fils et mari. Le film se termine par un sermon délivré au milieu des décombres d'une église éventrée par les bombardements, sermon au cours duquel le prêtre décrit la guerre en cours comme « une guerre de tout le

---

<sup>152</sup> William WYLER, *Mrs. Miniver* [V.F. : *Madame Miniver*], Metro-Goldwyn-Mayer, 133mn, juin 1942.

peuple, qui doit être menée non seulement sur les champs de bataille mais aussi dans les villes et dans les villages, dans les usines et dans les fermes, dans les foyers et dans les cœurs de tout homme, femme et enfant aimant la liberté ».

Par ailleurs, si ce film ne nie pas les différences culturelles entre Royaume-Uni et Etats-Unis et notamment l'importance prégnante du cloisonnement des différentes classes sociales dans la société britannique, c'est pour mieux illustrer à quel point ce phénomène se trouve gommé par l'épreuve commune endurée par l'ensemble de la population sans distinction : face à l'effort de guerre et aux drames subis par tous, les différences s'estompent, des rapprochements inattendus s'opèrent et des liens se tissent. Ainsi, d'une certaine manière, la rigide société britannique est en quelque sorte présentée comme en train de s'américaniser (socialement parlant) sous l'effet de la guerre. Sur un plan plus secondaire mais pas forcément à négliger quant à l'effet produit, on pourra noter la façon dont nombre de personnages supposés être britanniques s'expriment à l'écran avec les accents typiquement américains des acteurs les interprétant. Bien que l'impact de ce fait sur le public soit difficile voire impossible à évaluer, il semble plus que probable que ce point précis aura favorisé l'identification du public américain avec les personnages du film et la cause qui était la leur. Si ce film en particulier peut paraître anecdotique au milieu de la masse des messages du même type délivrés à cette même période, il impressionnera notamment Roosevelt et Churchill, ce dernier comparant même son efficacité à celle de « cent navires de guerre »<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Cité par Emily YELLIN, *Our Mothers' War : American Women at Home and at the Front During World War II*, New York: Free Press, 2004, p. 100.

## 2 – La France, terre d’Occupation et de Résistance

La France occupée, à travers ses mouvements de résistance à l’ennemi nazi, fit elle aussi l’objet de nombre de représentations. Bien que déjà abondamment utilisé pour justifier l’entrée en guerre en 1917, la mémoire de l’Alliance franco-américaine de 1778 fut à nouveau mise en exergue. Ce n’est vraisemblablement pas un hasard si, sur une affiche de 1943 juxtaposant des soldats contemporains regardant en direction de leurs fiers prédécesseurs de la révolution américaine [figure 19], c’est précisément cette date de 1778 qui a été choisie et non une date antérieure comme 1775 (début effectif des hostilités) ou 1776 (date symbolique de la signature de la Déclaration d’Indépendance). Par ailleurs, la guerre avait donné lieu à un véritable exode des talents du cinéma français vers les Etats-Unis. Si des réalisateurs aussi talentueux et réputés que Jean Renoir, Jacques Tourneur ou Julien Duvivier contribuèrent à l’effort de guerre à travers leurs réalisations, la France servit également directement ou indirectement de toile de fond à diverses intrigues dont le message, pas toujours subtil, allait du symbolique au très explicite.

Constituant certainement l’un des exemples les plus inattendus, le film *Tarzan Triumphs* (1943)<sup>154</sup> évoquait de façon certes métaphorique mais toutefois assez facilement déchiffrable l’historique des relations franco-américaines. Au début du film, Boy, le fils de Tarzan, en grand danger, est sauvé par une femme nommée Zandra, habitante de la cité voisine de Palandria. Partant du principe que « les peuples de la jungle se battent pour vivre (alors que) les peuples civilisés vivent pour se

---

<sup>154</sup> THIELE William (Wilhelm), *Tarzan Triumphs* [V.F.: *Le triomphe de Tarzan*], RKO Pictures, 76mn, février 1943.

battre », Tarzan se vante de son isolationnisme forcené, ce qui ne l'empêche pas de sauver à son tour Zandra alors que celle-ci est pourchassée par les troupes nazies qui viennent d'attaquer son peuple. Toutefois, après cet épisode, il se considère quitte avec la jeune femme et se montre imperméable à son discours lorsque celle-ci cherche à le convaincre des velléités de conquête des nazis sur l'ensemble de la jungle, et donc du danger qu'ils représentent in fine pour Tarzan lui-même ; il faudra que l'homme de la jungle voie lui-même son cadre de vie menacé par les troupes nazies pour qu'il se décide à les combattre – victorieusement, il va sans dire.

Au final, il apparaît facile de remonter le fil de la métaphore : le sauvetage de Boy par Zandra représente l'aide française apportée jadis à la cause de l'indépendance des Etats-Unis ; le sauvetage de Zandra par Tarzan fait référence à l'intervention américaine lors de la Première Guerre Mondiale, tandis que son revirement final évoque l'engagement américain dans la guerre en cours après que les Etats-Unis ont subi directement l'attaque de Pearl Harbour. Ainsi, d'une certaine façon, le Tarzan de ce film n'incarne ni plus ni moins qu'une métaphore des Etats-Unis, passés d'un isolationnisme de principe à une intervention dictée non par un revirement idéologique mais par la force des événements et la nécessité de répondre à un danger apparaissant comme direct et imminent.

En un certain sens, cette utilisation du personnage de Tarzan était assez ambivalente : d'un côté, elle pouvait par association d'idée dépeindre l'isolationnisme comme un comportement primitif, le trait de caractère principal du personnage ; sous un autre angle, le capital sympathie du héros rendait presque excusable la prise de position qui était initialement la sienne, d'autant plus qu'il revenait dessus au cours de l'histoire.

Ce paradoxe permettait donc tout à la fois de lancer une pique aux tenants d'un isolationnisme forcené, mais aussi quasiment dans le même souffle d'atténuer la portée de celle-ci, tout en s'assurant de ne pas pour autant excuser ou permettre un retour à cet état d'esprit : dans l'esprit du public, si un être simple et primitif comme Tarzan est assez intelligent pour s'adapter aux circonstances, changer d'avis et tirer les leçons de ses erreurs, comment un homme civilisé et supposément plus évolué pourrait-il justifier ne pas en faire autant sans tomber dans le ridicule ?

Mais la situation de la France pouvait paraître ambiguë car officiellement, le pays avait capitulé face aux troupes hitlériennes et son nouveau gouvernement collaborait avec le régime nazi. Il fallait donc en donner l'image d'un pays où les autorités, totalement sous la coupe de l'occupant, n'étaient en réalité qu'un gouvernement de façade ne disposant en réalité pas de l'indépendance ni de la représentativité nécessaires pour apparaître comme réellement légitime. Distribué aux GI's afin de leur permettre de mieux appréhender la vie locale, le fameux *Pocket Guide to France* décrivait les Français comme majoritairement favorables aux Alliés. L'action des mouvements de résistance y était décrite comme une continuité de la guerre, rendant de fait sans réelle valeur l'armistice signée en 1940, tandis que la collaboration s'y voyait reléguée à un rang presque anecdotique, étant pour ainsi dire disqualifiée par la description qui était faite de ceux qui la pratiquaient :

[...] this resistance has been carried out in the face of an enemy who desperately needed, for military purposes, the cooperation which he

never got from any but a handful of profiteers and fascists among the  
French people.<sup>155</sup>

Illustrant ce type de messages, nombre de films faisaient de la France le cadre de leur action. Réalisé par Jean Renoir en 1943, le film *This Land Is Mine* (*Vivre libre* en version française) se contente certes d'un simple « quelque part en Europe » pour tout cadre précis dès les premières images et toute référence explicite à un nom de lieu est soigneusement évitée, parfois par des subterfuges astucieux notamment lorsqu'un gros plan sur la « une » d'un journal ne laisse apparaître que les mots « Hitler Invades » suivis d'une déchirure de la page empêchant de lire le nom du pays ou de la région concerné par cette invasion. Si l'absence de précision permet de rappeler la multiplicité des pays ayant, dans la réalité, subi ce même scénario d'invasion, nombre d'éléments tels que l'entente bon gré mal gré entre un officier nazi et un notable local âgé et moustachu aux allures de Pétain, quelques références culturelles ou historiques disséminées ici ou là (notamment à Charlemagne), et surtout la consonance des noms des personnages évoquent la France de bout en bout, jusqu'au thème musical récurrent tout au long du film qui n'est autre qu'une version instrumentale du *Chant du départ*, bien qu'il s'agisse là d'une référence probablement chère à Renoir mais dont on peut douter qu'elle ait été facilement identifiable par le public américain auquel ce film était pourtant destiné en premier lieu. Désireux selon ses propres termes de « montrer aux américains un visage un peu moins conventionnel de la France occupée »<sup>156</sup>, Renoir réalisa là un film atypique tenant au moins autant de la réflexion de fond que de

---

<sup>155</sup> « [...] cette résistance a été menée face à un ennemi qui avait besoin, à des fins militaires, d'une coopération qu'il n'obtint jamais, sinon de la part d'une poignée de profiteurs et de fascistes parmi les Français ». *Pocket Guide to France*, p. 25.

<sup>156</sup> Propos de Renoir rapportés par Serge Bromberg dans l'introduction à l'édition DVD du film parue en 2003 dans la Collection RKO éditée par les Editions Montparnasse.

l'exhortation habituelle aux films de propagande de l'époque. Comme une sorte d'exercice de style, ce film dont les personnages centraux sont des instituteurs détaille la diversité et les subtilités de la notion de résistance. A l'inverse de l'image véhiculée par de nombreux autres films de l'époque, celle-ci ne se limite ici pas au seul combat armé mais s'étendant notamment à l'éducation et la transmission (fût-elle circonscrite à l'oralité) de savoirs et de valeurs, cette transmission étant présentée comme un moyen efficace de contrecarrer la censure et notamment celle des livres à travers les autodafés ordonnés par les nazis. Le film opposait explicitement à l'« ordre nouveau » prôné par les nazis l'idée de « nouvelle nation » (ou « nouveau peuple »), terme désignant en l'occurrence la jeune génération chargée de recevoir les valeurs que cherche à détruire l'occupant pour à son tour les transmettre et ainsi les perpétuer malgré tout, donnant là encore l'image d'une résistance qui est autant sinon plus celle des consciences que celle des armes. Bien que menacés en permanence par les risques de dommages collatéraux des bombardements alliés sur la France occupée, certains des protagonistes parlent d'ailleurs tout au long du film de leurs auteurs comme de leurs « amis dans le ciel » (« our friends in the sky »).

D'un autre côté, la profondeur psychologique des personnages permet d'éviter tout manichéisme, et même les personnages de collaborateurs ne font pas mystère de leurs états d'âme et de leur sensation de ne pas avoir d'autre choix pour protéger la communauté d'un comportement plus brutal encore de la part de l'occupant – un point sur lequel on retrouve, comme concernant l'image des allemands, la préoccupation de ménager la vision donnée de l'ensemble d'un peuple dans l'optique de l'après-guerre. Dans l'œil de la caméra de Renoir, il n'y a donc pas d'opposition frontale sur l'air du

« tout ou son contraire » entre Résistance d'un côté et collaborationnisme de conviction de l'autre, mais seulement des visions divergentes et portées par des personnes de bonne foi sur ce qui est le mieux pour la France, entre combattre l'occupant (que ce soit via le sabotage ou la simple propagation d'idéaux), ou chercher à éviter le pire à tout prix, même à celui de diverses compromissions. La déchirure entre les deux camps en lesquels se scinde la France à l'écran est donc plus complexe que les seules notions de Bien et de Mal, ce dernier étant cantonné au nazisme tandis que les Français, eux, apparaissent simplement comme victimes de leurs incompréhensions mutuelles : « pourquoi as-tu fait ça, Paul ? », demande un collaborateur à l'auteur d'un acte de sabotage ; « pourquoi as-tu fait ça, Georges ? », répond alors le résistant à celui qui venait l'instant d'avant de lui avouer l'avoir dénoncé à l'occupant. Transformant en tribune politique la salle du tribunal devant lequel il comparait pour un meurtre dont il est accusé à tort, l'un des personnages principaux ne stigmatise pas dans sa plaidoirie le caractère pro-nazi des collaborateurs, mais plutôt leur naïveté, leur lâcheté ainsi que leur matérialisme dans le cas des profiteurs de guerre. Dans le même temps, il insiste également sur la perméabilité des classes moyennes (dont lui-même se revendique) à la tentation de la collaboration, celle-ci pouvant offrir à qui la choisit un confort relatif ainsi que l'assurance apparente d'une certaine stabilité sociale puisque l'occupant se sert de la peur de déchéance des notables locaux pour obtenir d'eux qu'ils lui permettent d'asseoir son influence et son pouvoir. L'apparente indépendance des autorités collaborationnistes françaises vis-à-vis des nazis est du reste présentée comme un simple paravent destiné à permettre à l'occupant de donner une apparence légitime à des décisions qui sont, en réalité,



téléguidées, selon une logique dont le film démontre qu'elle peut être battue en brèche par le simple refus d'y adhérer des responsables locaux.

En expliquant ainsi sans pour autant franchement l'excuser la tendance collaborationniste de certains de ses compatriotes, Renoir offre à la fois une vision complexe et contrastée de la situation d'un pays occupé au public américain, mais avait également sans doute un message (et notamment une analyse sociale) à proposer à la France de l'après-guerre. Cette proposition restera toutefois lettre morte, le film ne trouvant pas son public dans l'hexagone où il sera controversé voire honni à sa sortie en 1946<sup>157</sup> : la vision forcément approximative voire caricaturale donnée par un Renoir entre temps naturalisé américain d'une France occupée qu'il n'avait pas personnellement expérimentée dans la durée<sup>158</sup> heurta à divers titres ceux qui l'avaient vécue au quotidien, la plupart des Français ne reconnaissant vraisemblablement pas dans ce film politique, théorique et somme toute très cérébral leurs propres expérience d'une Occupation faite de violence et de souffrances bien plus concrètes.

Au final, *This Land Is Mine* se trouve une morale symbolique : mis face à leurs paradoxes, les collaborateurs sont mal à l'aise voire pris de remords, l'un d'eux se suicidant après avoir dénoncé un résistant, geste symbolique pouvant évoquer aux yeux d'un public empreint de culture biblique celui du Judas de l'évangile selon Matthieu ; à l'inverse, alors que les résistants paient le prix de leur engagement en étant arrêtés ou tués, d'autres prennent leur relai, signe d'un combat certes inachevé

---

<sup>157</sup> Introduction par Serge Bromberg à l'édition DVD du film parue en 2003 dans la Collection RKO éditée par les Editions Montparnasse.

<sup>158</sup> Renoir avait quitté la France pour les Etats-Unis dès octobre 1940. Selon Bromberg (op. cit.), Renoir reconnaîtra lui-même n'avoir « peut-être pas compris l'état d'esprit qui régnait » en France.

mais (et c'est sans doute là le plus important dans le message du film) toujours en cours et paraissant inarrêtable puisque source d'un éternel renouvellement. Ainsi, après avoir pris la succession du directeur de l'établissement, arrêté puis fusillé pour propagande résistante, l'instituteur Albert Lory est lui-même arrêté dans la scène finale du film pour avoir fustigé publiquement l'Occupation ; sa collègue Louise Martin reprend alors là où il avait dû la stopper la lecture qu'il donnait à ses élèves au moment de son arrestation : celle de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen de 1789.

L'année précédente, en 1942, c'était le Britannique Robert Stevenson qui avait glorifié le courage et l'abnégation des résistants français dans *Joan of Paris*<sup>159</sup>, référence transparente et assumée au personnage historique de Jeanne d'Arc, sainte patronne de l'héroïne du film qui possède une statuette la représentant devant laquelle elle prie pieusement de façon régulière<sup>160</sup>. Dans le rôle-titre, Michèle Morgan apportait par son accent français assez prononcé une touche de réalisme supplémentaire, et la présence dans le scénario d'aviateurs britanniques menés par un Français membre des FFL et auxquels la Résistance parisienne venait en aide permettait de montrer l'homogénéité et l'organisation du camp Allié, ses diverses composantes interagissant efficacement entre elles et ne se reposant donc pas uniquement sur l'aide que pourront leur apporter les forces américaines. Les autorités françaises officielles collaborationnistes sont là aussi discréditées par le discours du chef de la Gestapo qui

---

<sup>159</sup> Robert STEVENSON, *Joan of Paris* [V.F.: *Jeanne de Paris*], RKO Pictures, 91 mn, janvier 1942.

<sup>160</sup> Les références religieuses sont du reste omniprésentes tout au long du film, puisque outre la pieuse Jeanne c'est un prêtre qui coordonne le réseau de résistance local, son église servant le plus souvent de point de rendez-vous.

ne cache pas détenir le vrai pouvoir. Une fois encore, la fin du film porte le message de la primauté du combat en cours sur le destin individuel : comme son glorieux modèle, la Jeanne du film, faute d'avoir abjuré ses convictions, est exécutée pour avoir œuvré à la libération de son pays en permettant l'évasion vers l'Angleterre de ceux qu'elle protégeait, le peloton d'exécution remplaçant ici le bûcher.

Au-delà du parallèle historique, l'évocation du personnage de Jeanne d'Arc avait aussi pour avantage de constituer un repère déjà présent dans la mémoire collective d'une partie des Américains, parfois même jusque dans leurs quotidiens. En effet, depuis la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, un certain nombre de statues équestres de la « Pucelle d'Orléans » ornaient divers parcs de grandes villes américaines, comme le Fairmount Park de Philadelphia (statue datant de 1890, œuvre d'Emmanuel Frémiet identique à celle présente à Paris place des Pyramides), le Riverside Park de Manhattan (œuvre d'Anna Hyatt Huntington, 1915), le Meridian Hill Park de Washington D.C. (par Paul Dubois, 1922), ou encore de Laurelhurst Park de Portland, Oregon (copie réalisée en 1924 de la statue de Frémiet)<sup>161</sup>. Dans un certain nombre de ces cas, les statues érigées postérieurement à la Première Guerre Mondiale l'avaient d'ailleurs été dans le cadre de lieux de mémoires dédiés aux soldats tombés au cours du conflit, et par ailleurs, une affiche datant de 1918 et signée Haskell Coffin pour le compte du Département du Trésor [figure 20] incitant les femmes américaines à sauver leur pays comme Jeanne d'Arc avait sauvé le sien (mais en achetant des bons de guerre et non en allant au combat) témoigne bien d'une présence

---

<sup>161</sup> Liste non exhaustive : l'on pourrait aussi citer la ville de Gloucester (Massachusetts) (1921) ou le parc du musée de la *Legion of Honor* à San Francisco (1922). Si la statue équestre se trouvant aujourd'hui à la Nouvelle-Orléans (autre copie de l'œuvre de Frémiet) n'y fut érigée que bien plus tardivement (en 1972), la ville disposait déjà depuis 1920 d'une statue pédestre de Jeanne d'Arc mais celle-ci se trouve à l'intérieur de la cathédrale Saint-Louis, réduisant de fait sa visibilité (et potentiellement son influence) : c'est pourtant paradoxalement celle qui se rapproche le plus dans l'esprit de la statuette du film, elle aussi cachée et vouée à la dévotion.

de ce personnage historique typiquement français dans l’imaginaire collectif américain dès l’époque de la « Grande Guerre ».

A travers cette référence insistante et assumée, *Joan of Paris* prétendait donc situer le combat en cours dans la continuité historique d’une longue tradition française de résistance à l’envahisseur, en l’occurrence à travers l’exemple de l’un des personnages les plus emblématiques de l’histoire de France. C’est dans la même démarche que Robert Wise puisera dans la littérature hexagonale et plus précisément chez Guy de Maupassant l’intrigue de *Mademoiselle Fifi* (1944), film dont le scénario mêle en réalité l’histoire de la nouvelle éponyme à celle de *Boule de suif* à laquelle elle emprunte notamment la dénonciation de l’attitude quasi-collaborationniste d’un certain nombre de français. Si le message glorifiant la résistance française est tout à fait clair, l’histoire se déroule cette fois dans la Normandie<sup>162</sup> de 1870 occupée par les Prussiens<sup>163</sup>, offrant là l’occasion d’un film « en costumes » peut-être considéré plus divertissant mais qui, faute d’un budget suffisant, dut faire avec les moyens alloués, ce qui amena notamment à une adaptation proche du recyclage de certains décors préalablement utilisés en 1939 pour la superproduction *The Hunchback of Notre Dame*<sup>164</sup>, ce manque de moyens expliquant du reste peut-être au moins en partie l’échec commercial du film. Là encore, c’est une actrice française qui tient le

---

<sup>162</sup> Conforme à l’histoire de Maupassant, cette localisation donne là aussi l’occasion d’un hommage à Jeanne d’Arc, exécutée à Rouen et présente dans le film sous la forme d’une statue devant laquelle un jeune prêtre vient se recueillir.

<sup>163</sup> Historiquement parlant, on parlera plutôt de Prussiens jusqu’à l’unité allemande qui ne sera promulguée que l’année suivante, en 1871 ; toutefois, les dialogues du film joueront sur l’ambiguïté entre passé et présent en alternant les mots « Prussiens » et « Germans » (« Allemands ») pour désigner l’occupant.

<sup>164</sup> *Quasimodo* en version française, film réalisé par William Dieterle. Voir l’introduction par Serge Bromberg à l’édition DVD de *Mademoiselle Fifi* parue en 2005 dans la Collection RKO (Editions Montparnasse).

principal, en l'occurrence Simone Simon. Tout en mêlant deux histoires, le film se permit un certain nombre de libertés liées au contexte de l'époque et aux contraintes du code Hays : impossible par exemple, comme l'avait fait l'auteur des deux nouvelles, de faire du personnage central une prostituée, aussi Elisabeth Rousset (véritable nom de Boule-de-suif) devient-elle... blanchisseuse, ce que l'on pourra interpréter comme une façon ironique d'évoquer la façon dont les impératifs du code en vigueur obligeaient les scénaristes à « nettoyer » le texte d'origine de tout ce qui n'était pas jugé montrable ni même simplement évocable.

L'un des éléments symboliques évoquant la notion de résistance dans le film est le refus du prêtre de faire sonner la cloche de son église tant que l'occupant prussien n'aurait pas subi son premier revers<sup>165</sup>, faisant indirectement de cette cloche une sorte de pendant symbolique à la « Liberty Bell ». De façon plus subtile, le titre du film, *Mademoiselle Fifi*, vient du surnom donné par ses propres pairs à un officier prussien qui raillaient ses airs prétendument efféminés ; en 1944, difficile sans doute pour qui en avait entendu parler de ne pas faire le rapprochement avec les bruits circulant (mais jamais de façon explicite dans les films ou publications à destination du grand public) liant nazisme et homosexualité. Il est toutefois primordial de noter que, même s'ils peuvent sembler particulièrement à propos, ces deux points figurent tels quels et de façon tout aussi explicite dans le texte de Maupassant : ils n'ont donc pas, comme on pourrait l'imaginer, été inventés de toute pièce par des adaptateurs cherchant à envoyer au public américain quelques signaux discrets mais néanmoins explicites dans le seul but d'insister sur le lien symbolique avec la situation présente. A l'inverse, et bien que

---

<sup>165</sup> « The Silent Bell » (« la cloche silencieuse ») fut d'ailleurs l'un des titres de travail envisagés pour le film.

ce fait ne semble pas avoir été documenté, on peut penser que ces détails figurant dans la nouvelle d'origine ont joué un rôle dans le choix de celle-ci pour une adaptation à l'écran.

Ainsi, quitte à contraster l'idée reçue qui faisait du Royaume-Uni le dernier rempart à l'hégémonie de l'Axe sur l'Europe occidentale, la France était-elle représentée de façon somme toute complexe, à la fois comme un pays toujours combattant, dynamique et déterminé à lutter pour sa survie, mais aussi déchiré en interne et en proie notamment à un gouvernement « fantoche » ne servant de fait que de paravent voire de marionnette à l'occupant nazi.

### **3 – L'U.R.S.S., un encombrant allié**

Bien moins souvent représenté, l'Union Soviétique possédait il est vrai un statut un peu à part. Bien que dans le camp des alliés depuis juin 1941 (avant donc l'entrée en guerre des Etats-Unis), le pays avait débuté le conflit aux côtés de l'Allemagne nazie avec laquelle elle s'était d'ailleurs partagé la Pologne. Par ailleurs, difficile de traiter le socialisme stalinien de la même façon que les autres régimes alliés : l'Angleterre pouvait certes apparaître comme un peu passéiste mais avait pour elle le poids d'une tradition qui permettait, parfois avec une condescendance à peine voilée, de l'excuser ; les pays occupés et notamment la France étaient dans une situation transitoire et ne pouvaient donc être jugés sur ce point ; à l'inverse, l'U.R.S.S. présentait un modèle relativement nouveau à l'échelle d'une société, et surtout en opposition frontale avec le modèle de réussite du rêve américain (lui-même étant intimement lié au capitalisme et à la liberté individuelle d'entreprendre). Les velléités

expansionnistes du modèle soviétique ne faisaient jusque là du reste pas vraiment de doute pour quiconque, et la rivalité entre les deux systèmes (qui allait peu après donner lieu à la Guerre Froide) était plus que palpable, l'anticommunisme étant déjà fort présent aux Etats-Unis comme en avait témoigné la première « peur rouge » (« red scare ») dès 1919 : il n'est donc pas si étonnant de constater comme on l'a déjà vu qu'en 1940, sept américains sur dix considéraient les activités communistes sur le sol des Etats-Unis plus dangereuses que les activités nazies<sup>166</sup>.

Toutefois, il était encore nécessaire de faire front commun contre un ennemi qui l'était tout autant. De ce fait, les impératifs qui s'appliquaient dans la façon de présenter les autres alliés s'imposaient également dans ce cas précis : plus question, comme l'avaient fait les auteurs des aventures de Superman Jerry Siegel et Joe Shuster en 1940<sup>167</sup>, de mettre Staline sur le même plan qu'Hitler au rang des dictateurs agressifs et responsables du déclenchement de la guerre [figure 21]. En 1943, la publication par Walter Lippmann de *U.S. Foreign Policy : Shield of the Republic* ne fit d'ailleurs que renforcer cette idée en y ajoutant un enjeu de poids puisque Lippmann y défendait l'idée selon laquelle la sécurité sur le long terme des trois grandes puissances alliées ne dépendait pas seulement de leur victoire, mais aussi de leur capacité à rester étroitement liés après celle-ci<sup>168</sup>. Considérant que la victoire des Alliés ne pourrait qu'impliquer l'anéantissement durable des capacités militaires des vaincus, Lippmann

---

<sup>166</sup> GALLUP, op. cit., p. 199.

<sup>167</sup> Dans une histoire courte de deux planches intitulée *How Superman Would End the War*, Siegel et Schuster mettaient en scène leur superhéros capturant Hitler et Staline puis les amenant devant un tribunal international chapeauté par la Société des Nations. Les deux dictateurs y étaient alors conjointement condamnés pour avoir commis « le plus grave des crimes de l'Histoire moderne : l'agression non provoquée de pays sans défense ». Histoire publiée dans l'édition du 27 février 1940 du bimensuel *Look*.

<sup>168</sup> LIPPMANN, *U.S. Foreign Policy: Shield of the Republic*, Boston: Little, Brown and Company, 1943, chapitres VII et VIII ; Ronald STEEL, *Walter Lippmann and the American Century*, New York: Vintage Books, 1981, chapitre 32.

considérait que seules deux issues paraissaient probable : une alliance entre Etats-Unis, Royaume-Uni et Union Soviétique assurant paix et domination à ces trois puissances, ou à l'inverse l'éclatement de divisions risquant de mener à l'alliance des uns ou des autres avec d'ex-grandes puissances vaincues, au risque de voir un nouveau conflit d'importance émerger par la suite. Afin d'éviter ce danger, il prônait donc le développement d'une communauté atlantique avec comme centre la relation américano-britannique (la « British-American connection ») mais aussi une véritable ouverture pour y inclure l'autre grande puissance alliée afin de consolider une alliance tripartite qu'il voyait comme le noyau<sup>169</sup> d'un système supposé assurer la paix et la sécurité des nations à travers le monde, opposant cette vision à l'idée alors en vogue d'instances internationales et d'un parlement mondial supposés garantir collégialement la paix.

Particulièrement populaire, l'ouvrage s'écoula à près d'un demi-million d'exemplaire. Diverses publications en proposèrent des résumés plus ou moins complets mais insistant toutes sur l'importance de son contenu, et l'armée fit éditer une édition de poche à destination des troupes au tarif modique de 25 cents<sup>170</sup>.

On imagine dès lors le dilemme auquel ont pu être confronté les propagandistes, obligés de donner une aussi bonne image que possible de cet encombrant allié sans pour autant pouvoir trop ouvertement faire l'éloge d'un système politique et social impopulaire et aux antipodes du mode de vie américain – celui-là même au nom de la

---

<sup>169</sup> LIPPMANN (*U.S. Foreign Policy: Shield of the Republic*, p. 164) emploie précisément l'expression de « nuclear alliance », terme qui en 1943 ne pouvait évidemment être à prendre qu'au sens étymologique du terme (noyau) et sans référence possible à l'arme atomique.

<sup>170</sup> STEEL, op. cit., p. 406.



défense duquel le peuple tout entier était appelé à se mobiliser. A ce titre, il est frappant de constater la dénomination choisie pour cet allié venu de l'Est. Plutôt qu'« U.S.S.R » ou « Soviet Union », c'est l'expression géopolitiquement fautive de « Russia » qui prédominera dans nombre de cas. Si l'erreur était tout à fait commune à l'époque (et le demeurera de fait dans le langage courant jusqu'à l'éclatement de l'U.R.S.S.), difficile de voir là une simple erreur innocente quand on considère les différences de portée et d'implication de l'une ou l'autre des deux appellations : si le nom d'U.R.S.S. (U.S.S.R. en anglais) portait une dimension politique et idéologique indéniable, le nom de Russie, à l'inverse, était tout à la fois évocateur d'une territoire immense et sauvage, d'une histoire remontant à plusieurs siècles (l'Union Soviétique à l'inverse n'avait alors pas trente ans d'existence), voire de traditions et d'un folklore rassurants car faisant d'elle la « Russie éternelle », une entité constante à même de nuancer le contexte qui y régnait depuis finalement peu de temps.

Si aucune consigne explicite sur ce point particulier n'est apparue dans les diverses sources susceptibles de révéler « l'envers du décor », on remarquera que parler de « Russie » avait l'indéniable avantage de présenter une puissance alliée tout en esquivant la potentiellement épineuse question d'une opposition idéologique loin d'être anodine : difficile voire impossible dès lors de faire la part des choses entre abus de langage innocent et volonté délibérée d'éviter de brouiller le message. Pour rester juste, l'on notera toutefois que sur le plan linguistique, la neutralité semblait tout simplement impossible à trouver, puisque si la dénomination pseudo-ethnique<sup>171</sup> de « Russian » pouvait (outre son inexactitude) être accusée de nier une réalité politique,

---

<sup>171</sup> Si les Russes constituaient l'essentiel de la population du pays, l'U.R.S.S. comportait évidemment un nombre important de groupes ethniques non-russes.

l'adjectif « Soviet » (« soviétique ») portait quant à lui une dimension indéniablement idéologique puisque le même mot désignait à la fois les habitants du pays et une entité politique typique du communisme, rendant difficile de s'assurer d'une réelle dissociation entre identité nationale et identité politique dans l'esprit de l'interlocuteur supposé recevoir le message. C'est ainsi que dès janvier 1942 un sondage de l'institut Gallup demandait aux Américains ce qu'ils penseraient de l'établissement d'un conseil de guerre unifié (« joint war council ») entre les Etats-Unis, le Royaume-Uni et « Russia »<sup>172</sup>, ou encore que Walter Lippmann donnait l'année suivante au huitième chapitre de son livre *U.S. Foreign Policy* le titre de « Russia and the United States » tandis que la même année un épisode de la série *Why We Fight* de Capra dans le cadre de sa mission pour l'U.S. Signal Corps fut intitulé *The Battle of Russia*<sup>173</sup>.

Au-delà du simple nom, les représentations elles-mêmes renvoyaient la plupart du temps l'image d'une U.R.S.S. politique minimisée (voire effacée) au profit de la Russie. L'un des angles choisis fut celui consistant à insister sur la géographie du pays : immense et doté d'un climat redoutable, celui-ci apparaissait comme un rempart naturel aux conquêtes hitlériennes, rendant aussi difficile qu'improbable la conquête et l'occupation d'un territoire aussi gigantesque. Dans son recueil intitulé *War Album*<sup>174</sup> publié en 1942, *The New Yorker* illustre ce fait par une caricature en plusieurs images signée Rea Irvin montrant un Hitler en salopette tentant de tapisser les murs d'une pièce avec un papier peint illustrant la géographie politique de l'Europe. Mais alors

---

<sup>172</sup> GALLUP, op.cit., pp. 316-317.

<sup>173</sup> Frank CAPRA, *Why We Fight: The Battle of Russia*, Office of War Information, 83 mn, 1943.

<sup>174</sup> Publié en 1942 à New York par l'éditeur Random House, cet ouvrage est hélas dépourvu de pagination.

qu'il s'acquitte sans peine de sa tâche pour les portions de murs illustrant l'Europe centrale et l'ouest du continent<sup>175</sup>, l'immense bloc de papier peint d'une seule pièce figurant l'U.R.S.S. (pour une fois bel et bien estampillée « U.S.S.R. » en toutes lettres) ne cesse de se décoller de part et d'autre avant de finir par s'effondrer sur lui, le faisant même tomber de son échelle. Mais outre les grands espaces en eux-mêmes et l'indéniable avantage stratégique qu'ils pouvaient constituer, d'autres aspects (afférents ou non à celui-ci) furent souvent mis en avant de façon à montrer l'allié soviétique sous un jour favorable mais d'une façon permettant de minimiser (voire de passer sous silence) toute dimension idéologique.

En 1943, *The North Star*<sup>176</sup> de Lewis Milestone montre une Russie rurale et traditionnelle, voire quasiment archaïque mais courageuse, dans laquelle la perspective de plusieurs jours de voyage à pied n'apparaît ni comme insurmontable, ni comme inhabituelle. Située au moment de l'attaque allemande contre l'ancien allié soviétique, l'action du film montre le basculement de tout un peuple passant de l'insouciance aux affres de la guerre. Face aux bombardiers et aux motocycles des troupes allemandes, les troupes à cheval et les charrettes des villageois font bien pâle figure mais leur résistance acharnée et courageuse leur permet de repousser l'assaillant, à un prix toutefois très élevé puisque nombre d'entre eux y laissent leur vie tandis que leur village lui-même est détruit, non sans que chacun se jure d'y retourner pour le reconstruire une fois achevée cette guerre, promise comme étant « la dernière ». Lui-

---

<sup>175</sup> On remarquera le souci de respecter l'ordre chronologique des conquêtes nazies, quand un ordre géographique d'ouest en est aurait pu paraître plus simple voire intuitif.

<sup>176</sup> MILESTONE Lewis, *The North Star* (titre alternative: *Armored Attack*) [V.F.: *L'étoile du Nord*], RKO Radio Pictures, 108 mn, novembre 1943.

même né en Russie<sup>177</sup>, Milestone dépeint une U.R.S.S. dont héroïsme et archaïsme semblent les deux visages paradoxaux, le régime socialiste (que Milestone n'avait toutefois pas directement vécu) apparaissant principalement en filigrane, notamment à travers la localisation de l'action dans une ferme collective à l'ambiance conviviale donnant lieu à quelques scènes de fête, de chants et de danses au début du film, ou encore la façon presque incongrue dont les personnages s'appellent ici ou là entre eux « camarade » ou « citoyen ».

On trouve le même décor bucolique un an plus tard pour le *Days of Glory*<sup>178</sup> réalisé par Jacques Tourneur, mais cette fois ce ne sont plus des villageois entraînés malgré eux dans la guerre qui sont mis en scène, mais un groupe de résistants de toutes conditions et des deux sexes. Le quotidien de cette petite communauté est dépeint de façon ambivalente, présentant une organisation de la vie quotidienne ainsi qu'une ambiance quasi-martiales, mais aussi des liens entre les personnages leur conférant une certaine humanité susceptible de provoquer l'empathie du public. Si là encore l'utilisation du terme de « camarade » de même que le mode de vie en communauté du petit groupe peuvent évoquer de façon discrète le régime politique alors en vigueur, l'archaïsme si présent dans *The North Star* était cette fois grandement atténué sinon inexistant. L'aspect folklorique et traditionnel restait certes présent ici ou là, constituant un inventaire assez complet des lieux communs habituellement associés à la Russie, mais cette fois la guérilla n'avait rien d'improvisée, l'organisation et

---

<sup>177</sup> Né en 1895 dans une famille juive de l'empire russe sous le nom de Leib Milstein, le futur Lewis Milestone arriva aux Etats-Unis en 1912 : on doit donc bel et bien, au risque de tomber dans l'anachronisme, parler d'origines russes – et non soviétiques – le concernant.

<sup>178</sup> TOURNEUR Jacques, *Days of Glory* [V.F.: *Jours de gloire*], Casey Robinson/RKO Radio Pictures, 86 mn, juin 1944.

l'équipement des résistants leur permettant de mettre en déroute les chars de l'armée allemande.

Si l'on se base sur ces films (sources à la fois populaires et influentes à l'époque et faciles d'accès pour les chercheurs actuels et ayant le mérite d'offrir une vision d'ensemble plus large que des articles le plus souvent thématiques sur les aspects militaires plus qu'humains), la ligne directrice semble avoir été la suivante : faire l'éloge du peuple russe comme de l'ensemble des autres alliés, mais sans pour autant faire la promotion de la société russe et de son régime. Une fois encore, l'équilibre à respecter était fragile pour ne pas risquer de rendre le message contre-productif. De danses folkloriques en costumes locaux, en passant ici ou là par des comportements (au premier rang desquels l'entêtement et l'alcoolisme) supposément typiques ou en tout cas susceptibles d'être considérés comme tels dans l'esprit du spectateur américain, les stéréotypes forts représentés à l'écran semblent avoir eu pour fonction de maintenir une distance plus importante entre le public américain et cet allié. Contrairement aux Britanniques ou aux Français, les russes dépeints par Hollywood gardaient une sorte d'exotisme permanent, susceptible de maintenir une plus forte distance dans l'esprit du spectateur, notamment du fait de l'omniprésence de ces clichés. En dehors du documentaire réalisé par Capra (paradoxalement la seule de ces œuvres à avoir été réalisées directement pour le compte des autorités), les autres représentations de l'U.R.S.S. en donnaient l'image d'un pays rural, en opposition avec le public américain de ces films, majoritairement urbain.

Mais curieusement, cette approche que l'on pourrait qualifier de prudente ne fut pas de mise dans d'autres œuvres pourtant paradoxalement plus marquées du sceau des autorités américaines que des productions privées, si orientées qu'elles aient pu l'être à l'époque. Ainsi, *The Battle of Russia* va un peu plus loin dans le rapprochement. Prétendant montrer l'histoire de la Russie et illustrer la longue histoire de résistance à toute tentative d'invasion du peuple russe, des guerres teutoniques à la Première Guerre Mondiale en passant par les guerres napoléoniennes, le début du film élude de façon assez grossière la question du pacte germano-soviétique, le film passant directement de l'adhésion de l'Union Soviétique à la Société des Nations en 1934 à l'invasion de la Pologne, invasion attribuée dans le film aux seules troupes allemandes et présentées comme une simple étape menant au véritable but supposé d'Hitler : l'invasion de la Russie. La question de l'expansionnisme soviétique est donc purement et simplement éludée : aux yeux du spectateur américain, l'U.R.S.S. apparaît comme un allié comme les autres, victime de la soif de conquête et de la barbarie du régime nazi et doté d'un peuple courageux et prêt à se défendre bec et ongles. La souffrance et la mobilisation du peuple russe tout entier étaient également mises en exergue, avec la présence à l'écran de nombre de cadavres anonymes présentés comme ceux de victimes des massacres perpétrés par l'armée nazie au fur et à mesure de sa progression. Plus étonnant, si la diversité de cette immense territoire était illustrée notamment par diverses scènes folkloriques d'une Russie rurale, une scène notable du film montrait au contraire une Union Soviétique urbaine et surtout particulièrement moderne, donnant au public américain l'image d'un quotidien comparable au leur, ce qui à l'époque était bien sûr loin d'être représentatif de la vie réelle du citoyen

soviétique moyen dans un pays encore essentiellement rural<sup>179</sup> et en proie à une grande pauvreté.

Le message était donc clair : l'U.R.S.S. n'était en tout et pour tout qu'une victime parmi tant d'autres de l'agressivité conquérante d'un ennemi commun, à ce titre il devait apparaître (à l'instar des autres Alliés) comme suffisamment ressemblant aux Etats-Unis pour ne pas risquer de créer de dissension ou de démobilisation, et rien ne devait venir relativiser cette vision des choses.

Allant encore nettement plus loin, le film *Mission To Moscow*<sup>180</sup>, réalisé en 1943 par Michael Curtiz d'après les mémoires de l'ancien ambassadeur des Etats-Unis en Union Soviétique, Joseph E. Davies<sup>181</sup>, démarre par une allocution face caméra de l'ambassadeur en personne. S'adressant au spectateur en insistant sur la nécessité d'une union entre tous ceux des belligérants opposés à l'Axe, Davies dit regretter les « malentendus » passés concernant l'image que les américains ont pu avoir de l'U.R.S.S. et fait l'éloge de « l'intégrité et de l'honnêteté » des dirigeants soviétiques qu'il présente comme attachés à la paix dans le monde. Dans le même temps, Davies se présente non sans fierté comme le produit typique des institutions américaines, un point qui avait sans doute pour objectif d'aider le spectateur à adhérer à l'improbable compatibilité entre ses propres valeurs américaines et l'allié pourtant bien atypique dont le film s'apprêtait à faire l'éloge. Eminemment politique, ce film relève

---

<sup>179</sup> Si la population américaine était officiellement devenue majoritairement urbaine avec les résultats du recensement de 1920, le recensement de 1939 en U.R.S.S. révélait que les deux tiers de la population vivait alors encore en zones rurales. Voir Louis HENRY, « La population de l'Union Soviétique (d'après : The population of the Soviet Union. History and prospects, de Frank Lorimer) », in *Population*, 3<sup>e</sup> année, n°1, 1948. pp. 173-178.

<sup>180</sup> Michael CURTIZ, *Mission to Moscow [V.F.: Mission à Moscou]*, Warner Bros., 124 mn, mai 1943.

<sup>181</sup> Davies avait été en poste à Moscou de 1936 à 1938.

quasiment de la propagande stalinienne et ne peut, surtout avec le recul, qu'apparaître absurde à bien des égards. L'U.R.S.S. y est ainsi présentée comme un pays ne souhaitant que se défendre mais dont la force, armée comme industrielle, est également mise en exergue : à l'instar de la Grande-Bretagne, l'allié est donc montré comme tout à fait capable de se défendre, ne constituant donc pas à proprement parler une charge pour les pays engagés en guerre à ses côtés. Le régime soviétique y est notamment lavé de tous les soupçons et critiques dont il avait préalablement fait l'objet aux Etats-Unis à propos des purges, ces accusations étant présentées comme résultant d'une manipulation potentiellement orchestrées par les mouvements américains pro-nazis – mouvements dont en réalité l'influence n'a jamais été que très restreinte. Dans le même temps, à l'écran, alors que le personnage incarnant Davies juge crédibles les aveux extorqués aux accusés en prenant pour argument d'autorité ses vingt ans d'expérience en tant qu'avocat, les seuls personnages à dénoncer ces procès comme étant des impostures se trouvent être les ambassadeurs japonais et allemand, façon assez évidente voire grossière de discréditer une idée en l'attribuant aux ennemis du moment, déjà chargés de tous les maux.

Il est toutefois à noter que ce n'est vraisemblablement pas uniquement la nécessité du moment qui poussa Davies à ce type de témoignage puisque déjà, à l'époque où il était en poste à Moscou, l'ambassadeur se singularisait par un certain aveuglement concernant notamment les procès des purges, au cours desquels ses rapports exonéraient de toute faute la légalité et l'équité des procédures du régime stalinien. A l'époque pourtant, nombre de diplomates américains et notamment son prédécesseur au poste William C. Bullitt Jr. avaient émis plus que des doutes



concernant le bienfondé d'un certain nombre de ces procédures, Bullitt mettant même dans l'un de ses tout derniers rapports le régime stalinien au même rang que les régimes fascistes, à la fois en termes de fanatisme et de menace représentée pour la paix en Europe<sup>182</sup>. Ceci n'empêcha pas Davies, lors de la rédaction du livre *Mission to Moscow* en 1941, de continuer à minimiser l'aspect polémique des purges, les excusant presque par la nécessité selon lui pour le pouvoir en place de « se protéger non seulement d'une révolution venant de l'intérieur mais aussi de toute attaque venant de l'extérieur »<sup>183</sup> : aux yeux de Davies, la menace d'un complot trotskyste évoquée par le Kremlin était donc réelle, et, si choquante qu'elle ait pu être de par sa violence, la réaction des autorités (à savoir l'exécution des conspirateurs présumés) était finalement justifiable.

Sa sortie en temps de guerre ainsi que l'aval évident des autorités n'empêcha pas le film de faire face à un œil critique assez féroce, ainsi dans son édition du 10 mai 1943 l'hebdomadaire *Life* publia-t-il à son propos un reportage intitulé « Mission to Moscow : Davies movie whitewashes Russia » (« Mission to Moscow, le film de Davies blanchit la Russie »)<sup>184</sup>. L'auteur non identifiable de cet article se montre d'emblée assez direct, se distanciant de façon discrète mais perceptible de la vision de Davies et disant explicitement du film qu'il a « une mission politique majeure : vendre la Russie soviétique à des citoyens américains suspicieux » : si le grand mot de « propagande » n'est pas lâché, il brûle les lèvres à la lecture de cet article, surtout lorsque l'auteur pointe le fait que dans le film, l'exonération des dirigeants soviétiques

---

<sup>182</sup> David MAYERS, *The Ambassadors and America's Soviet Policy*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 117.

<sup>183</sup> Propos de Joseph E. Davies dans *Mission to Moscow*, tels que cités par MAYERS, op. cit., p. 118.

<sup>184</sup> Magazine *Life* du 10 mai 1943, pp. 39 à 42.

de toute culpabilité va « bien au-delà » de la version présentée initialement par Davies dans son livre à succès, qui avait été publié deux ans plus tôt. La façon dont le film présente le niveau de vie en Union Soviétique comme étrangement comparable à celui des Etats-Unis fait elle aussi l'objet d'une remarque acerbe, de même que la réduction à l'écran des complexités de la diplomatie internationale à un manichéisme confinant au simplisme – un point qu'il semble toutefois et à la réflexion bien difficile de reprocher aux auteurs d'un film tiré d'un best-seller, et donc potentiellement destiné à un public large et majoritairement peu familier de certaines subtilités de l'univers diplomatique. D'autres points, comme l'éloge fait de Roosevelt dans l'une des premières scènes du film, le caractère peu crédible de certains costumes ou encore certaines imprécisions chronologiques, furent également passés au crible, le dénigrement étant poussé jusque dans la présentation de la photographie principale illustrant l'article : alors que l'on y voit une image extraite d'une scène du film dans laquelle l'ambassadeur et Staline discutent, la légende assimile le film à un « bourrage de crâne de la Warner Bros » dont l'intrigue aurait pour protagonistes « deux gars prénommés Joe » (Joseph Davies et Joseph Staline). Bien d'autres voix s'élevèrent également pour reprocher à ce film son parti-pris et sa défense du régime de Staline au mépris de la vérité, certains le qualifiant de « propagande communiste » ou allant même jusqu'à parodier son titre en le surnommant « Submission to Moscow »<sup>185</sup>.

On notera que le film aura toutefois tenté d'éviter l'écueil de l'éloge du communisme, les divergences entre les deux systèmes étant brièvement évoqués ici ou là (notamment dès l'introduction de Davies) mais toujours de façon assez discrète et

---

<sup>185</sup> Todd BENNETT, « Culture, Power and Mission to Moscow : Film and Soviet-American Relations during World War II », in *The Journal of American History*, 2001, Vol. 88, No.2, p. 500.

en insistant sur la sincérité de part et d'autre et le respect mutuel pour les convictions de chacun. Ce sera toutefois là une précaution bien dérisoire et inutile, qui n'épargnera au film ni un échec commercial flagrant, ni une impopularité certaine et quasi-unanime sur l'étendue de l'ensemble du spectre politique américain<sup>186</sup>.

Ainsi, l'U.R.S.S. de l'époque bénéficia-t-elle aux yeux sans doute médusés du grand public américain d'un traitement tout à fait inédit : n'étant plus le régime comparable au fascisme et expansionniste (tant sur le plan territorial qu'en matière idéologique) dépeint quelques années auparavant, elle n'est pas encore non plus le futur ennemi d'une guerre froide qui n'était pas même encore dans les esprits<sup>187</sup> mais faisait figure d'allié à ménager dont l'image se devait d'être protégée dans l'intérêt de la mobilisation commune pour l'effort de guerre. Dans un certain nombre de cas, l'image donnée de cet encombrant allié était d'autant plus ouvertement élogieuse que la source était directement sous l'influence de l'administration, ce qui peut suggérer (notamment de la part des scénaristes) une éventuelle frilosité à aller trop loin dans ce sens en l'absence de consignes directes et explicites, peut-être par crainte que la frontière entre propagande pro-soviétique dans le cadre de l'alliance et propagande pro-communiste n'apparaisse trop mince et finisse par être reprochée à son ou ses auteurs. Il est vrai que là encore, les termes des instructions de l'OWI ne laissaient qu'une fine marge de manœuvre :

Yes, we Americans reject communism. But we do not reject our Russian ally.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> BENNETT, op. cit.

<sup>187</sup> On se souvient de l'insistance de Lippmann sur le nécessaire maintien au-delà de la guerre des liens entre Alliés pour garantir une paix durable.

<sup>188</sup> Soulignage reproduit conformément au document d'origine.

Sur le plan linguistique, on remarquera l'emploi du singulier pour qualifier l'« allié russe », choix qui est tout sauf neutre : c'était la *nation* russe dans son ensemble qui devait apparaître comme l'alliée des Etats-Unis, sans distanciation, recul ou réserve y compris sur le plan idéologique. Ainsi, si dissocier et même contraster le peuple de son régime était tout à fait encouragé dans le cas de l'Allemagne nazie, le but étant alors de stigmatiser l'idéologie des classes dirigeantes, il n'en était pas de même dans le cas de l'U.R.S.S. : l'idéologie socialiste (dont l'empreinte sur la société était pourtant tout aussi présente que celle du nazisme en Allemagne) ne pouvait donc être directement attaquée pour ne pas ternir l'image d'un allié, tandis que dans le même temps elle ne pouvait que très difficilement être défendue ou présentée de façon positive de peur de se heurter à l'hostilité de beaucoup d'américains profondément anticommunistes, ce qui aurait alors risqué de provoquer chez le public un rejet du message. On peut voir là l'une des sources de la prudence de certains réalisateurs et scénaristes dans leur façon d'aborder cet aspect forcément épineux, et également la parcimonie de ces représentations, et avec le recul, on peut penser qu'une telle prudence n'aura pas forcément été superflue puisqu'en 1947 la commission de la Chambre des Représentants sur les activités antiaméricaines mettra en cause le contenu de certains films, notamment *Mission to Moscow* mais aussi *The North Star* et un troisième film intitulé *Song of Russia*, tous considérés à posteriori comme assimilables à une forme de propagande communiste. Bien que l'argument de la nécessité de ces productions pour l'effort de guerre et l'intervention dans certains cas de représentants du gouvernement pour la réalisation de ces productions ait permis aux studios de se

dédouaner de toute accusation, nombre d'entre eux mirent un zèle certain dans les années qui suivirent à multiplier les films au moins aussi propagandistes, mais stigmatisant cette fois le « péril rouge ». On observera toutefois qu'en termes de nombre, ces trois films paraissent bien peu si on les compare aux dix-sept autres qui, en 1941, avaient été mis en cause pour propagande belliciste par le « comité Nye »<sup>189</sup>.

#### 4 – La présence des autres Alliés

Si les trois exemples précédemment cités constituent l'essentiel du corpus des représentations des forces alliées dans toute sa diversité, bien d'autres furent ici ou là évoqués sous diverses formes. Sur le plan cinématographique, un certain nombre de films eurent pour décor ou contexte l'Europe de l'Est en se focalisant sur ses mouvements de résistance à l'oppression nazie. Dans ce domaine, la résistance tchèque était le plus souvent mise à l'honneur, son représentant le plus mémorable à l'écran étant évidemment le personnage de Victor Laszlo, héroïque rival en amour du héros interprété par Bogart dans *Casablanca*<sup>190</sup> réalisé par Michael Curtiz, lui-même d'origine hongroise<sup>191</sup>. Le patriotisme tchèque apparaissait également dans *Hitler's Madman*<sup>192</sup> de Douglas Sirk, notamment dans la scène finale où les prisonniers sur le point d'être exécutés entonnent *Where Is My Home*, traduction anglaise de leur hymne

---

<sup>189</sup> « Senate Isolationists Run Afoul of Willkie in Movie 'Warmonger' Hearings », in *Life*, 22 septembre 1941, p. 21.

<sup>190</sup> Michael CURTIZ, *Casablanca*, Warner Bros./First National Pictures, 102 mn, novembre 1942.

<sup>191</sup> Né à Budapest (vraisemblablement en 1886), Curtiz avait émigré vers les Etats-Unis en 1919.

<sup>192</sup> Douglas SIRK, *Hitler's Madman* [titre alternative: *Hitler's Hangman*], PRC/Angelus Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer, 84 mn, août 1943.

national. Toutefois, si la résistance tchèque fut parfois mise à l'honneur, la dimension victimaire du pays prendra (comme nous l'évoquerons un peu plus loin) le plus souvent le dessus, notamment à travers l'évocation du sort de certains villages martyrs. En 1942, Ernst Lubitsch quant à lui avait choisi de situer l'action de *To Be Or Not To Be*<sup>193</sup> en Pologne, la résistance des personnages centraux y commençant dans le domaine du symbolique, via les répétitions d'une pièce de théâtre résolument antinazie et finalement interdite, pour se faire plus concrète, un peu par hasard et par la force des choses – quoique l'on pourrait presque même dire « par la farce des choses », le film conservant tout du long un ton d'une légèreté rafraichissante. La résistance des partisans locaux ainsi que l'engagement d'aviateurs polonais auprès de la RAF y étaient également évoqués.

Pour le reste, les autres alliés furent généralement négligés par Hollywood, le coût à la fois matériel et humain d'un film ayant probablement poussé les studios à concentrer leurs efforts sur quelques stéréotypes alliés dont le nombre, s'il avait été plus élevé, aurait pu risquer de disperser l'attention du public. Si d'autres nationalités furent effectivement représentées, ce ne fut que de façon très occasionnelle et généralement dans des rôles secondaires voire de figuration, la principale exception notable étant *The Battle of China*, film-reportage consacré au conflit sino-japonais et réalisé par Capra mais que le caractère officiel dans le cadre de la série *Why We Fight* oblige à classer un peu à part. Toutefois, la presse ne manqua pas ici ou là de consacrer des reportages à ces « alliés de l'ombre », comme le magazine *Time* qui consacra notamment à diverses reprises sa couverture à des personnalités politiques ou

---

<sup>193</sup> Ernst LUBITSCH, *To Be or Not To Be* [V.F.: *Jeux dangereux*], United Artists, 99 mn, février 1942.

militaires néerlandaises<sup>194</sup> ou chinoises<sup>195</sup>. Si la couverture du magazine était régulièrement et donc de façon assez banale consacrée à des protagonistes du conflit en cours qu'ils soient d'un camp ou de l'autre<sup>196</sup>, le fait de mettre en avant (fut-ce de façon très ponctuelle) ces belligérants moins « médiatisés » reste une indication d'une certaine volonté de reconnaître et surtout de faire connaître leur rôle dans le conflit.

---

<sup>194</sup> Notamment le chef des armées des Indes néerlandaises Hein ter Poorten dans l'édition du 26 janvier 1942, ou le gouverneur des Indes néerlandaises Conrad Helfrich dans celle du 9 mars de la même année.

<sup>195</sup> Chang Kai-chek dans le numéro du 1<sup>er</sup> juin 1942, son épouse Soong Mei-ling dans celui du 1<sup>er</sup> mars 1943, Soong Tse-ven le 18 décembre 1944.

<sup>196</sup> Tandis que c'étaient de hauts militaires ou responsables américains qui figuraient le plus souvent sur la couverture du magazine d'information tout au long du conflit, des personnalités de l'Axe telles que Mussolini, Hiro-Hito, l'amiral Yamamoto ainsi qu'un grand nombre de dirigeants nazis eurent également régulièrement cet honneur.

## Chapitre 3 – Créer l’empathie : la guerre et ses victimes

Entre la barbarie et l’expansionnisme de l’ennemi, dont l’évocation avait pour but de motiver l’opinion publique à le combattre, et l’abnégation des peuples alliés qui devait rassurer sur les chances de victoire finale, nombre de messages faisaient donc directement ou indirectement appel à l’intellect des « cibles » (en tant que concept publicitaire) qu’étaient en quelques sortes devenus les citoyens américains. Mais l’émotion fut elle aussi mise à contribution, notamment en éveillant l’attention de tout un chacun sur le sort des victimes civiles de l’oppression des régimes ennemis.

### **1 – L’Europe, martyre sous le joug nazi**

Si la résistance des populations européennes faisait régulièrement l’objet de louanges, la justification de ce combat ne pouvait se faire sans une mise en avant de l’oppression et des atrocités subies à divers degrés par les civils, qu’ils soient les victimes directes (collatérales ou non) de combats en cours ou soumis quotidiennement au joug d’une armée d’occupation. L’exploitation de cette thématique permettait non seulement d’appuyer le portrait dressé en parallèle de l’ennemi, mais en fin de compte elle permettait aussi d’argumenter le caractère impossible de toute neutralité : dès lors que les civils non-combattants, femmes et enfants compris, étaient pris pour cible, alors l’absence de tout engagement revenait d’une certaine façon à



prendre le risque d'attendre son tour sans se ménager de chance de victoire. Dès lors, le non-engagement n'apparaissait plus comme une lâcheté possible car reliée à une volonté de survie, mais à un non-sens ne permettant que de reculer une échéance incontrôlable. Si les conditions de l'occupation japonaise en Chine ou dans le reste du Pacifique fit ici ou là l'objet de quelques évocations, qu'elles soient journalistiques ou cinématographiques, l'essentiel de l'attention fut concentré sur l'Europe.

Les exactions japonaises en Chine avaient pourtant été documentées de façon importante dans les médias américains, notamment au moment du massacre de Nankin en 1937. En janvier 1938, le magazine *Life* avait ainsi consacré deux pages de sa rubrique « The Camera Overseas » à cet évènement, le tout accompagné de quatre photographies montrant des victimes civiles (dont un enfant mourant). La deuxième page était d'autant plus saisissante qu'elle opposait l'image de la tête décapitée d'un chinois posée sur une barricade à une photographie montrant « le conquérant de Nankin », le général Matsui, prenant le soleil en souriant d'un air satisfait<sup>197</sup>. Quelques mois plus tard, alors que l'armée japonaise commençait à essayer ses premiers revers, le même magazine consacrait cette fois sept pages aux combats en cours dans l'Empire du Milieu. L'une de ces pages revenait sur les évènements de Nankin et les illustre de dix clichés tirés d'un film amateur réalisé par le missionnaire américain John Magee, images qui seront d'ailleurs par la suite incorporées dans le documentaire de Capra sur la « bataille de la Chine »<sup>198 199</sup>. De façon explicite, les images montraient notamment les blessures, mutilations, brûlures et même les cadavres des victimes chinoises de

---

<sup>197</sup> Magazine *Life* du 10 janvier 1938, pp. 50-51.

<sup>198</sup> Selon Jeanie M. WELCH, *The Tokyo Trial : A Bibliographic Guide to English-Language Sources*, Westport: Greenwood Press, 2002, p.59.

<sup>199</sup> Frank CAPRA, *Why We Fight: The Battle of China*, Office of War Information, 65 mn, novembre 1943.

l'armée impériale, tandis que le texte qui les accompagnait faisait état de viols et insistait sur le caractère incontrôlable des soldats japonais<sup>200</sup>. Toutefois, fin 1941, les évènements en question pouvaient paraître anciens et ayant déjà produit leur effet. Par ailleurs, l'efficacité du message reposant sur sa capacité à toucher le plus grand nombre, la « barrière de la race » pouvait apparaître comme un obstacle, rendant la mise en avant de victimes blanches potentiellement plus efficace, voire plus « vendeuse » puisque rendant l'identification plus facile pour la majorité des destinataires du message.

Réalisée en 1942 par Ben Shahn pour le compte du War Production Board, une affiche à destination du monde ouvrier américain évoquait le sort de leurs homologues français, alors soumis depuis peu au Service du Travail Obligatoire (STO) [figure 22]. Né en 1898 dans une famille juive lituanienne avant d'arriver jeune aux Etats-Unis, Shahn était connu pour ses œuvres élaborées dans un style pictural réaliste et résolument engagées à gauche, l'un des exemples les plus connus étant la série de vingt-trois œuvres qu'il avait consacrée au début des années 30 à Sacco et Vanzetti. Graphiquement, l'affiche était éloquente : quatre ouvriers y étaient représentés, les mains levées en signe de reddition, tournés dans des directions différentes, donnant ainsi l'image d'une société désorganisée, divisée et désorientée par sa défaite mais aussi encerclée par un ennemi invisible puisque non représenté ; à l'arrière-plan se trouvait un mur sur lequel était placardée une affiche informant du décret officiel

---

<sup>200</sup> Magazine *Life* du 16 mai 1938, pp. 11 à 17. Vraisemblablement pour des raisons de sécurité, l'article ne mentionnait pas le nom de Magee mais faisait tout de même curieusement état de son statut de missionnaire, ce qui pouvait certes contribuer à donner du crédit à cette source auprès du lecteur mais non sans risque potentiel pour son anonymat.

instaurant le STO. Toutefois, même si elle portait en en-tête les mots « Vichy official decree », l’affiche évoquait surtout la mainmise des forces nazies sur la France et sur son gouvernement présenté comme un régime de façade aux ordres de l’occupant, puisque ses couleurs (fond rouge avec écriture et bordure noires)<sup>201</sup> évoquaient le drapeau nazi et par là même la mainmise hitlérienne sur la France occupée, tandis que le texte était quant à lui et de façon plus explicite encore rédigé en lettres gothiques. Le slogan, quant à lui, s’adressait directement aux travailleurs américains : « We, French workers, warn you... defeat means slavery, starvation, death » [figure 22]<sup>202</sup>. Par ailleurs, si l’utilisation particulière des couleurs inhérentes au style de Shahn peuvent inciter à la prudence, il apparaît que les trois ouvriers de gauche soient noirs et celui de droite blanc, ce qui constituerait un cas de mixité très rare dans l’ensemble du corpus iconographique étudié dans le présent cadre mais explicable à la fois par les craintes des autorités, commanditaires de l’œuvre, de voir les ouvriers noirs réticents à l’effort de guerre pour protester contre la ségrégation<sup>203</sup> et par les convictions sociales de Shahn.

De façon plus éloquente, des images à la limite du soutenable furent également diffusées en provenance de l’Est de l’Europe. En février 1942, dans un article intitulé *Germans Impose Mass Death on Red Prisoners and Poles*<sup>204</sup>, le magazine *Life* livrait au grand public des images de charniers, les corps squelettiques et entassés figurant sur ces clichés étant présentés comme ceux de prisonniers russes ou polonais, victimes

---

<sup>201</sup> On remarquera les similitudes en termes de code couleurs avec la célèbre « affiche rouge » des autorités de Vichy pour dénoncer l’action des résistants du « groupe Manouchian », qui ne sera pourtant publiée que deux ans plus tard en 1944, probable signe d’un haut niveau de documentation de Shahn dans la préparation de cette affiche.

<sup>202</sup> « Nous, travailleurs français, nous vous prévenons... la défaite signifie l’esclavage, la famine, la mort ».

<sup>203</sup> Voir chapitre 9 du présent volume.

<sup>204</sup> *Life* du 23 février 1942, pp. 26-27.

d'exécutions ou morts de faim et d'épuisement [figure 23]. Tandis qu'une photographie montrait un groupe d'enfants bien vivant mais souffrant de malnutrition, l'image la plus marquante était sans doute celle du cadavre d'un bébé n'ayant pour ainsi dire que la peau sur les os. L'article accompagnant ces dix photos explicitait notamment le risque de voir de telles pratiques se reproduire voire se généraliser en cas de défaite des Alliés :

[These pictures] also show the kind of thing the fighting foes of Nazism may expect if they really "lose the war".<sup>205</sup>

Mais le caractère disproportionné des représailles nazies face à certains actes de résistance fut sans doute le thème le plus porteur. Au cinéma ou dans les colonnes des journaux, la menace d'exécuter des civils innocents si les résistants auteurs d'attentats ou d'actes de sabotage n'étaient pas retrouvés apparaissait comme un odieux chantage, mais permettait généralement aussi (surtout à l'écran) d'insister sur l'héroïsme de populations préférant le sacrifice de quelques uns des leurs à la fin d'un combat pour la Liberté mené dans l'intérêt de tous. Aux yeux des américains, un épisode spécifique et particulièrement choquant allait vite devenir le symbole de la terreur endurée par les populations civiles vivant sous le régime de l'occupation par les troupes nazies : celui de la destruction du village tchèque de Lidice.

En mai 1942<sup>206</sup>, le Protecteur du Reich en Bohême-Moravie, Reinhard Heydrich, avait été victime d'un attentat perpétré par un réseau résistant. En

---

<sup>205</sup> « [Ces images] montrent aussi le genre de choses auxquelles les ennemis du nazisme peuvent s'attendre s'ils perdent vraiment la guerre ».

<sup>206</sup> Si Heydrich ne mourra de la suite de ses blessures que le 4 juin de la même année, l'attentat avait quant à lui bien eu lieu le 27 mai précédent.

représailles, les troupes d'occupation procédèrent à de très nombreuses arrestations et exécutions, mais les opérations les plus marquantes eurent lieu contre les villages de Lidice puis Lezaky, qui furent rasés tandis que leurs populations masculines étaient fusillées sur place, les femmes déportées<sup>207</sup> et les enfants placés dans des institutions supposées les « éduquer » pour en faire les citoyens que le Reich souhaitait. Sa population plus importante ainsi que l'antériorité du massacre (commis deux semaines avant celui de l'autre village) œuvrèrent à faire de Lidice l'un des principaux symboles d'une Europe piétinée et massacrée par l'occupant. Par ailleurs, c'est à tort que Lidice avait été accusé de protéger le commando responsable de la mort d'Heydrich ; à l'inverse, les nazis avaient des raisons un peu plus tangibles de soupçonner l'implication de la toute petite communauté de Lezaky puisque le préposé à la radio du groupe auteur de l'attentat y avait été capturé.

Le camp allié s'empara du sort du village pour en faire le symbole du martyr des peuples occupés<sup>208</sup>. La presse relayait la nouvelle, notamment le *New York Times* qui consacra de nombreux articles et éditoriaux (dont deux figurant en première page) à l'évènement dans les jours et les semaines qui suivirent<sup>209</sup> et continua par la suite à évoquer ce massacre comme étant l'archétype de la barbarie nazie<sup>210</sup>. « This is Nazi Brutality », clamait une affiche réalisée par Ben Shahn pour le compte de l'Office of War Information : on pouvait y voir un homme en costume de ville, les mains entravées et la tête recouverte d'un sac, ce qui rendait son visage indiscernable :

---

<sup>207</sup> Selon d'autres sources, les femmes de Lezaky furent en réalité fusillées avec les hommes.

<sup>208</sup> Au-delà des seules sources ayant eu une diffusion notable aux Etats-Unis, des affiches et même un moyen-métrage intitulé *The Silent Village* évoquèrent cette même histoire en Grande-Bretagne.

<sup>209</sup> Laurel LEFF, *Buried by The Times: The Holocaust and America's Most Important Newspaper*, New York: Cambridge University Press, 2005, p. 182.

<sup>210</sup> Selon LEFF (op. cit., p. 185), les anniversaires du massacre firent notamment par la suite l'objet d'éditoriaux dans le journal jusqu'à la capitulation nazie.

n'étant personne en particulier, il pouvait être tout un chacun, au gré de l'imagination (et des craintes) du spectateur. Derrière lui se trouvaient deux murs de briques rouges formant un angle, donnant l'impression que l'homme était totalement acculé. En termes de code graphique, le mur et le ciel sombre rappellent fortement l'affiche du même Shahn mettant en scène le sort des travailleurs français, créant un lien visuel entre ces deux affiches pouvant potentiellement rendre plus efficace dans l'esprit du spectateur l'association entre les différentes formes d'oppressions que le régime nazi faisait peser sur l'Europe occupée. Le slogan de l'affiche figurait en lettres rouges, légèrement penchées, et était suivi d'un court texte en style télégraphique faisant état du sort du village :

Radio Berlin.--It is officially announced :-  
All men of Lidice - Czechoslovakia - have been shot:  
The women deported to a concentration camp:  
The children sent to appropriate centers-- The  
name of the village was immediately abolished<sup>211</sup>.  
6/11/42/115P

Le fait d'attribuer le contenu du message à Radio Berlin, organe officiel du pouvoir allemand, permettait à la fois d'insister sur l'authenticité de l'histoire et sur la cruauté du camp ennemi : authenticité car difficile d'imaginer un régime inventer de toutes pièces de telles exactions, la mention du numéro du communiqué tout à la fin se voulant sans doute une preuve supplémentaire quant à l'authenticité du message lui-même ; cruauté, car au-delà de la nature des actes en eux-mêmes, le fait de les revendiquer de cette façon montrait au moins une absence de remord, sinon une certaine fierté.

---

<sup>211</sup> « Radio Berlin.--Annonce officielle:- Tous les hommes de Lidice -Tchécoslovaquie- ont été fusillés : les femmes déportées dans un camp de concentration : les enfants envoyés dans des centres appropriés--le village a immédiatement été débaptisé ». Mise en page et ponctuation dans un style télégraphique conformes au document d'origine.

Le sort du village provoqua une certaine émotion aux Etats-Unis. En juillet 1942, un mois après le massacre, un article intitulé « Illinois : Hail Lidice » (très vraisemblablement une référence ironique au « heil Hitler » des nazis) publié dans le magazine *Time*<sup>212</sup> rapportait qu'une commune de l'Illinois jusque là connue sous le nom de Stern Park Gardens venait officiellement de changer de nom pour prendre celui de Lidice, contrant ainsi l'intention des nazis de faire disparaître jusqu'au nom du village.

Quelques mois plus tard, c'est dans les pages de *Life*<sup>213</sup> que la poétesse Edna St. Vincent Millay livrait un long extrait d'un poème intitulé *The Murder of Lidice*. Publié sur onze pages mais largement entrecoupé de publicités, ce poème en vers, écrit en réponse à une commande du Writers War Board, avait à la même époque fait l'objet de lectures radiophoniques<sup>214</sup>. Il racontait les vies simples, paisibles et jusque là heureuses de quelques personnages attachants avant de décrire, parfois avec force détails, leurs morts brutales aux mains des troupes du Reich. Comme dans un film, les personnages créés par Millay paraissaient si familiers qu'en dépit de prénoms typiques de leur pays tels que Byeta, Karel ou encore Mirko, ils pouvaient apparaître comme tirés de l'entourage quotidien de chaque lecteur américain, presque comme américains eux-mêmes. La conclusion du poème ne faisait du reste pas mystère de la volonté de l'auteur d'amener son lecteur à une telle transposition : la dernière strophe exhortait une « Amérique insouciante » (« careless America ») à se mobiliser pour vaincre au plus vite un ennemi impitoyable dont la population américaine, tant que cet ennemi ne

---

<sup>212</sup> Magazine *Time*, édition du 20 juillet 1942.

<sup>213</sup> Numéro daté du 19 octobre 1942, pp. 90 à 100.

<sup>214</sup> Guy STERN, « Echoes of Exile : The Literary Response to the Exiles by American Women Writers », in FREDERIKSEN Elke P. & WALLACH Martha Kaarsberg (éd.), *Facing Fascism and Confronting the Past : German Women Writers from Weimar to the Present*, Albany: State University of New York Press, 2000, p. 161.

serait pas vaincu, n'était pas plus à l'abri que ne l'avaient été les tout aussi insouciantes habitants de Lidice – Millay jouant d'ailleurs sur la toute nouvelle existence d'une ville portant le même nom aux Etats-Unis pour dresser un parallèle entre le sort du Lidice tchèque et les craintes à nourrir pour son homonyme de l'Illinois en cas de défaite alliée. Dans les semaines suivantes, le courrier des lecteurs du magazine témoigna d'une certaine attention portée à ce poème, la plupart des courriers lui étant consacré louant son caractère émouvant et motivant<sup>215</sup>. Sur un plan presque anecdotique, l'époux de la poétesse, Eugen Boissevain, eut lui aussi recours au courrier des lecteurs quelques semaines plus tard, non pour en faire l'éloge mais pour mentionner l'existence d'une version plus complète du poème – et, surtout, sa disponibilité à la vente<sup>216</sup>.

Mais le cinéma fit également bon usage de ce sinistre crime de guerre. L'année suivante sortit *Hitler's Madman*, réalisé par l'allemand Douglas Sirk<sup>217</sup> d'après la nouvelle *Hangman's Village* inspirée de l'évènement et qui avait été écrite par Brad Lytton. Bien que réalisé en une semaine seulement et avec peu de moyens par une équipe quasi-exclusivement composée d'immigrés allemands, le film plut à Louis Mayer de la Metro-Goldwyn-Mayer qui contribua à sa distribution, lui offrant ainsi une visibilité inespérée<sup>218</sup>. Démarrant par une lecture des premiers vers du poème de

---

<sup>215</sup> Magazine *Life* du 9 novembre 1942, pp. 21-22. On notera toutefois un avis divergent, rédigé lui-même en vers et qui attaqua très violemment la forme (et non le fond) du poème, notamment l'inconstance de ses rimes.

<sup>216</sup> *Life* du 16 novembre 1942, p. 11. A noter que le lien entre Boissevain et Millay n'était explicité ni dans cette lettre, ni dans la réponse de la rédaction, laissant potentiellement le lecteur du magazine dans l'ignorance de ce fait.

<sup>217</sup> De son vrai nom Hans Detlef Sierck, Sirk était né en Allemagne et d'origine danoise. Antinazi convaincu et marié à une femme juive, il avait quitté l'Allemagne en 1937.

<sup>218</sup> Introduction au film dans le cadre de l'émission « Cinéma de Minuit » diffusée sur France 3 le 20/21 novembre 2005.



Millay, le film en reprenait les thématiques : face à l'arbitraire nazi, nul n'était à l'abri, et ni l'innocence, ni même la collaboration ne mettait quiconque à l'abri de se retrouver en position de victime. Issu de la minorité allemande de la région, hitlérien convaincu et père de deux jeunes soldats morts sur le front russe, le maire du village n'est au final pas davantage épargné par ceux qu'il considérait pourtant avec la plus grande déférence... Tout au long du film, les nazis apparaissent d'ailleurs toujours en quête de boucs émissaires, préférant faire régner la terreur à l'ordre.

A l'écran, la cruauté et le fanatisme d'Heydrich et des nazis font l'objet d'une grande insistance, notamment à travers la mise en scène de l'attaque et de la destruction systématique de valeurs familiales et positives aux yeux du grand public américain. En matière d'éducation, le « Protecteur » fait interdire l'accès à l'école aux enfants non-allemands, puis, reprochant à l'université de répandre des valeurs philosophiques subversives, il fait déporter tous les étudiants masculins vers des camps, les étudiantes étant quant à elles vouées à être exploitées sexuellement pour « distraire » (sic) les soldats allemands sur le front russe, l'une d'elles préférant d'ailleurs se défenestrer pour échapper à ce sort. Sur le plan spirituel, le « bourreau » et son escorte s'en prennent à une procession religieuse qui bloquait la route sur leur passage, profanant une relique avant d'exécuter le prêtre, tandis que plus tard dans le film c'est le mur de l'église qui sert de théâtre à l'exécution sommaire de tous les hommes du village. L'inhumanité également était omniprésente, les notions d'« esclavage » et d'être traité comme du « bétail » étant plusieurs fois évoquées, notamment lorsqu'à la fin femmes et enfants sont séparés sans ménagement et entassés dans des camions, peu après que tous les habitants du village ont été rassemblés de

force puis parqués sur la place du village pour y apprendre leurs sorts. Tout ceci contrastait d'autant plus violemment avec le portrait touchant qui était dressé dans la première partie du film d'une Tchécoslovaquie rurale et tentant malgré l'occupation de continuer à vivre simplement, au rythme de la nature et des saisons.

Au besoin, l'épilogue du film était là pour expliciter le message auprès du public américain : lançant un appel « depuis leurs tombes » en s'adressant directement aux spectateurs, les villageois qui venaient d'être exécutés dans la scène précédente réapparaissaient à l'image en surimpression par dessus des plans cinématographiques montrant la destruction de leur village, cette surimpression renforçant la dimension fantomatique de leur retour. Tous mettaient en garde contre le danger nazi, et exhortait à ne reculer devant aucun des sacrifices demandés dans le cadre de l'effort de guerre.

Le film de Sirk ne fut toutefois pas le seul à s'inspirer de cet évènement. Réalisé par Fritz Lang sur un script signé Berthold Brecht<sup>219</sup>, le film *Hangmen Also Die*<sup>220</sup> qui était sorti quelques mois auparavant évoquait également de l'assassinat d'Heydrich mais changeait par contre assez profondément les faits qui s'ensuivirent. L'unité de lieu y fut privilégiée, au point de transformer la population du village martyr en un groupe d'otages praguais exécutés progressivement pour faire pression sur la population. Un habile complot ourdi par la résistance parviendra finalement à sauver un certain nombre d'entre eux aux dépens d'un collaborateur, piégé et finalement incriminé publiquement mais sans illusion par des autorités nazies surtout désireuses de ne pas

---

<sup>219</sup> On rejoint ici le point évoqué au chapitre précédent concernant l'importance dans le sentiment d'authenticité véhiculé auprès du public de voir des auteurs ou cinéastes originaires des pays européens en guerre contribuer à l'élaboration de ces messages, surtout quelqu'un de la renommée de Brecht.

<sup>220</sup> Fritz LANG, *Hangmen Also Die!* [V.F.: *Les bourreaux meurent aussi*], Fritz Lang/Arnold Pressburger/United Artists, 134 mn, mars 1943.

perdre la face devant le refus de la population de livrer le véritable responsable de l'attentat. Dans ce film, c'était une vie tchèque urbaine et profondément américanisée qui était proposée à l'écran, l'intention d'amener le spectateur à un sentiment d'identification étant particulièrement évidente.

S'adressant à une société en large majorité chrétienne et au-delà des simples métaphores d'inspiration biblique qui tenaient plus de la rhétorique que du fond, les médias américains utilisèrent également de nombreuses références directes à la religion et aux croyances en tant qu'objets de persécutions. Un an déjà avant l'entrée en guerre du pays, le magazine *Time* avait désigné en « une » l'Eglise protestante d'Allemagne « martyr de (l'année) 1940 » [figure 24a], consacrant en pages intérieures un article de quatre pages à la résistance passive des autorités religieuses face à la mainmise du nazisme sur la société, ainsi qu'aux violentes mesures de rétorsion prises à leur encontre par le régime hitlérien. Réalisée en 1942 pour le compte du Think America Institute, une affiche signée C. R. Miller faisait référence au même phénomène en montrant une botte cloutée portant un éperon et ornée d'une croix gammée qui venait briser le clocher d'une église au style architectural tout à fait américain, le slogan « We're Fighting to Prevent This » venant inciter le spectateur à projeter comme une menace sur son propre quotidien les informations qu'il avait pu avoir par ailleurs à ce sujet [figure 24b]. Au cinéma également, les symboles du spirituel étaient souvent victimes de la barbarie ennemie : le caractère sacré d'une église n'empêche ni les arrestations, ni les exécutions dans *Hitler's Madman*, film qui commence par une récitation du « Notre Père » autour de la table d'un déjeuner

familial et se conclue pratiquement par cette même prière au moment où les habitants du village s'appêtent à être exécutés, tandis que c'est dans une église éventrée par les bombardements que s'assemblent les protagonistes de *Mrs Miniver* au moment de pleurer leurs morts.

Mais que l'on parle d'atrocités, de discriminations ou de persécutions religieuses, difficile de ne pas noter par contraste le peu de références aux camps de la mort dans la littérature et l'iconographie américaines de l'époque. Souvent décriée, cette inscription « en creux » de l'Holocauste dans les médias américains de cette période peut toutefois s'expliquer assez simplement.

## **2 – Le silence sur les camps d'extermination**

Au cours des dernières décennies, nombre de voix se sont élevées pour décrier une certaine apathie des autorités américaines vis-à-vis du sort des Juifs d'Europe pendant l'Holocauste, notamment celle de l'historien David Wyman pour qui le gouvernement Roosevelt ne prit aucune des mesures qui auraient pu être envisagées pour atténuer les effets du massacre, qu'il s'agisse d'accueillir davantage de réfugiés ou de procéder au bombardement des structures utilisées pour les exécutions, ce qui revient à une remise en question de l'image de « Good War » traditionnellement associé depuis cette époque à l'engagement américain<sup>221</sup>. Mais au-delà de certaines décisions politiques ou militaires dont la faisabilité et l'hypothétique efficacité font et

---

<sup>221</sup> Voir notamment David S. WYMAN, *L'abandon des Juifs : les Américains et la solution finale*. Flammarion, 1987, 459 p. [édition originale: *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941-1945*. New York: Pantheon Books, 1984].

feront sans doute encore longtemps débat, l'absence de toute communication de grande ampleur sur le sujet, que ce soit de la part des agences gouvernementales ou de celle des médias, revêt elle aussi un aspect potentiellement polémique.

Mais tandis qu'avant même le début du conflit la réalité des camps de concentration était connue du grand public et parfois même mise en scène dans des films, ceux dans lesquels la « solution finale » était mise en œuvre ne firent à l'inverse pas l'objet du même traitement. En 1939, alors que le régime nazi lui-même avait rendu publiques des photographies évidemment soigneusement sélectionnées pour donner des camps une image plus qu'adoucie, le magazine *Life*<sup>222</sup> choisit de les diffuser mais en les accompagnant de commentaires critiques envers la version officielles, dénonçant déjà l'ironie du slogan nazi lié à ces camps selon lequel « le travail rend libre » et faisant état d'informations extérieures mettant en avant les conditions réelles de vie au sein de ces camps et notamment celui de Buchenwald<sup>223</sup>, décrit comme le summum de l'horreur. Mais dans le numéro publié trois semaines plus tard, un délai tout à fait dans la moyenne à l'époque pour la publication de ce type de réactions, le courrier d'une lectrice de l'Illinois en disait long sur l'état d'esprit d'une partie de la population américaine :

Because of the large amount of obvious propaganda which one can find in newspapers and periodicals these days, your rather blood-curdling recital of the horrors of these concentration camps left me cold.

---

<sup>222</sup> *Life* du 21 août 1939, pp. 22-23.

<sup>223</sup> Le lieu où avaient été prises les photographies n'était pas explicitement précisé, mais on peut penser qu'il s'agissait de Dachau, l'article précisant que ce camp avait acquis une réputation tellement sinistre que les autorités nazies avaient décidé d'en faire un « camp modèle » au prix de diverses mises en scène.

(...) I am unable to decide for myself whether you are quoting facts or whether you have reached a new high in propaganda.<sup>224</sup>

Quand bien même d'autres réactions publiées en même temps que celle-ci témoignaient a contrario d'un certain effet sur d'autres lecteurs, difficile de ne pas voir ici une certaine méfiance représentative d'une partie du grand public à l'encontre des médias, alors parfois soupçonnés de propagande belliciste.

Par la suite, témoignages d'anciens internés et photographies éloquentes s'accumulèrent dans la presse et le grand public n'ignora bientôt pour ainsi dire plus rien des conditions difficiles, des maltraitances, de la famine et de la forte mortalité que subissaient les prisonniers dans les camps de Dachau ou Buchenwald. L'antisémitisme flagrant de l'idéologie nazie n'était pas non plus inconnu du grand public. Dès 1933, le diplomate et journaliste Hamilton Fish Armstrong avait longuement détaillé dans son livre *Hitler's Reich : The First Phase* l'obsession nazie pour les Juifs, chargés de tous les maux. Les diverses mesures antijuives prises dans l'Europe occupée par l'administration hitlérienne furent quant à elles par la suite rapportées par la presse et les actualités cinématographiques, et certaines des victimes civiles d'atrocités étaient occasionnellement spécifiquement décrites comme juives, même si le lien de causalité direct entre cette appartenance à la communauté israélite et le triste sort subi par la victime était alors la plupart du temps laissé dans le domaine de l'implicite. Au cinéma, le *Dictateur* de Chaplin avait à l'inverse été

---

<sup>224</sup> « Du fait de la grande quantité de messages propagandistes grossiers que l'on peut trouver dans les journaux et les magazines de nos jours, votre récit glaçant des horreurs de ces camps de concentration m'a laissé froide. (...) je suis incapable de me faire une opinion quant à savoir si vous rapportez des faits ou si vous avez atteint un nouveau sommet en matière de propagande ». Cette réaction était signée Evelyn Duncan, Evanston, Illinois. Madame Duncan demandait également à la rédaction de la rassurer sur la fiabilité des sources, ce à quoi l'éditeur répondait juste en dessous que les témoignages provenaient d'anciens détenus des camps, « seule source d'information possible en dehors des gardiens, qui naturellement ne parlent pas ». Magazine *Life* en date du 11 septembre 1939, p. 6.

particulièrement explicite sur ce point, et par la suite, ici ou là, le lien entre judéité et persécution d'une partie des victimes civiles de la terreur nazie fut établi et mis en avant à l'écran, comme dans le film *Once Upon a Honeymoon*<sup>225</sup> (1942) de Leo McCarey où, suite à un quiproquo dû à un échange de papiers, les deux personnages principaux joués par Cary Grant et Ginger Rogers se retrouvent au bord de la déportation pour avoir été arrêtés en possession de papiers désignant (à tort) la femme comme étant juive. De façon plus discrète voir anecdotique, d'autres films évoquaient brièvement la persécution des Juifs à travers des dialogues entre personnages incarnant des nazis, comme ce passage d'*Hitler's Madman* dans lequel les responsables nazis locaux, à la recherche d'un bouc émissaire sur qui faire peser les représailles pour l'assassinat d'Heydrich, évoquent à un moment l'idée de désigner les Juifs, qui, selon les propres mots de l'un des participants à cette réunion, « font toujours l'affaire » dans ce type de situations.

Ainsi, les accusations de sous-médiatisation développées entre autres par Laurel Leff dans son ouvrage *Buried by The Times : the Holocaust and America's Most Influent Newspaper* (2005) ne portent-elles que sur la mise en œuvre de la « solution finale » en elle-même, et non sur l'ensemble du contexte d'antisémitisme violent qui régnait dans la sphère d'influence nazie. Si les premières informations concernant le plan d'extermination des Juifs d'Europe filtrèrent en direction des autorités alliées durant l'été 1942, ce n'est que quelques mois plus tard que la presse américaine en eut connaissance à l'occasion d'une conférence de presse tenue par le rabbin Stephen

---

<sup>225</sup> Leo McCAREY, *Once Upon a Honeymoon* [V.F.: *Lune de miel mouvementée*], RKO Radio Pictures, 117 mn, novembre 1942.

Wise, président du World Jewish Congress<sup>226</sup>. Toutefois, si la sous-représentation de l'holocauste en lui-même dans les médias américains même après cette date relève de la réalité statistique, nombre de facteurs peuvent venir l'expliquer voire même la justifier.

Sur le plan journalistique, l'absence d'images des camps de la mort avant la libération de ceux-ci rendait difficile toute exploitation de l'information et tout relai de celle-ci par les actualités cinématographiques, la nature même du support impliquant théoriquement une certaine adéquation entre les images projetées et les commentaires. La presse écrite quant à elle pouvait se passer de toute image et se contenter de relayer les témoignages concordants qui décrivaient ces meurtres en masse. Toutefois et malgré la précision des informations et l'énormité des chiffres les accompagnant, ce que l'on n'appelait alors pas encore la « Shoah » ne fera l'objet que d'un traitement journalistique des plus légers, relégué la plupart du temps dans des articles généralement courts et publiés en pages intérieures, alors que l'ampleur du phénomène et le nombre de victimes annoncées auraient largement pu justifier un relai des informations plus appuyé, en première page voire parmi les éditoriaux.

Laurel Leff reproche au *New York Times*, propriété de la famille juive Sulzberger, d'avoir volontairement sous-médiatisé les faits, arguant notamment du traitement autrement plus important accordé dans le même temps par le journal à nombre d'évènements certes tragiques mais bien moins importants en termes de coût humain et ayant eux aussi eu lieu dans l'Europe occupée. Le peu d'insistance dans les colonnes du journal sur le caractère systématique et ciblé de la façon dont les

---

<sup>226</sup> WYMAN, op. cit., pp. 68, 79-80.



populations juives étaient visées par les nazis fait également l'objet d'une charge assez violente de sa part. Selon Leff, l'un des principaux facteurs expliquant cette politique du journal aurait été la conception de l'identité juive qui régnait au sein de la famille Sulzberger, prônant l'assimilation des Juifs du monde entier et s'opposant au sionisme. Ainsi, c'est par volonté d'éviter à tout prix de présenter les événements sous un jour potentiellement communautariste ou pouvant être interprété comme tel que la direction du journal aurait volontairement atténué la visibilité de l'Holocauste dans ses pages. Toutefois, les considérations éthiques en matière journalistique que Leff met en avant pour asseoir ses critiques semblent faire bien peu de cas de certaines réalités de l'époque, et notamment de la quasi-impossibilité en temps de guerre pour la rédaction d'un grand quotidien de faire totalement abstraction des conséquences possibles du message délivré, et notamment de sa perception par le grand public.

Pour Leff, la crédibilité des sources alliée aux chiffres impressionnants mentionnés auraient dû pousser le journal à offrir à l'Holocauste alors en cours une visibilité très supérieure. Or, au-delà de la crédibilité des sources en elles-mêmes, un autre facteur mérite d'être largement considéré : la propension du public à croire les informations concernées. Des excès flagrants de la Première Guerre Mondiale à la guerre d'Espagne (alors encore toute récente), nombre d'exagérations par la suite révélées comme telles avaient été portées à la connaissance du grand public, faisant naître chez ce dernier une certaine méfiance envers toute information potentiellement suspecte, par exemple parce que difficile à vérifier. C'était d'autant plus compréhensible à une période où les journalistes américains n'étaient plus en mesure de couvrir directement le conflit dans l'Europe occupée, obligeant par conséquent les

médias américains à se fier à des sources plus indirectes et donc à la fiabilité potentiellement moins établie. Dans ce contexte, qu'il s'agisse de l'ampleur terrifiante des chiffres des massacres ou encore des méthodes industrielles utilisées pour perpétrer ceux-ci, les informations stupéfiantes relatant l'holocauste étaient clairement, à l'époque, de nature à défier l'imagination, et, par conséquent, à faire naître chez le lecteur un certain scepticisme potentiellement contre-productif dans le cadre de la mobilisation collective unanime voulue par les autorités pour assurer l'efficacité de l'effort de guerre. Bien que forcément crédible à posteriori puisque non seulement réelle mais aussi déjà étayée, l'information, si elle avait été relayée avec plus d'emphase, n'aurait donc probablement pas eu le potentiel pour être crue par le grand public et aurait même risqué d'être cataloguée à tort comme une tentative propagandiste venue d'Europe, à même peut-être de faire douter de la sincérité des Alliés.

Le peu de références à la judéité des victimes du nazisme et la description des Juifs comme n'étant qu'un groupe parmi d'autres au sein des nombreuses victimes du régime hitlérien, y compris dès l'époque des premières déportations, peuvent également s'expliquer par la perception du grand public. En effet, si le sort de victimes civiles d'un régime oppressif était à même d'émouvoir l'opinion publique américaine, on peut aussi considérer que l'information concernant l'appartenance d'une forte proportion d'entre elles à un groupe minoritaire identifié était une information qui n'aurait rien ajouté aux yeux de l'américain moyen, voire même qui aurait pu se révéler contre-productive. En effet, quand bien même les tentatives d'implantation de mouvements nazis aux Etats-Unis avaient été un échec flagrant, l'antisémitisme

américain, s'appuyant sur une longue tradition, était à l'époque particulièrement vigoureux. Entre 1938 et 1946, une série de sondages réalisés par l'Opinion Research Corporation permit d'éclairer l'importance de ce phénomène<sup>227</sup> puisque à la question « pensez-vous que les Juifs ont trop de pouvoir aux Etats-Unis ? »<sup>228</sup>, le pourcentage d'américains répondant « oui » alla crescendo, passant d'une proportion déjà élevée de 41% en mars 1938 à 58% en juin 1945. Plus éloquente encore était la réponse à une autre question récurrente libellée comme suit : « Quels groupes nationaux, religieux ou raciaux de ce pays constituent une menace pour l'Amérique ? »<sup>229</sup>. Sur les huit enquêtes menées sur ce thème entre juillet 1940 et juin 1945, les Juifs américains héritèrent à six reprises de la peu enviable distinction consistant à être désignés comme le groupe jugé le plus dangereux par leurs compatriotes américains, les seuls Américano-Japonais parvenant à occuper la tête de ce classement à deux reprises au cours de l'année 1942 : au regard des attaques incessantes dont les « Japs » faisaient l'objet, ces résultats sont donc d'autant plus révélateurs du caractère préoccupant et profondément implanté de l'antisémitisme dans la société américaine de l'époque. Bien connu notamment pour ses diatribes antisémites, le très médiatique père Charles Coughlin, ecclésiastique catholique, bénéficiait en décembre 1938 et selon l'institut Gallup d'un auditoire estimé au total à 15 millions de familles (dont trois millions déclarant l'écouter de façon régulière) pour ses émissions radiodiffusées dominicales, une majorité de ses auditeurs déclarant être de façon générale en accord avec ses prises

---

<sup>227</sup> Jeffrey HERF, *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, pp. 81-82.

<sup>228</sup> L'intitulé exact était: « Do you think the Jews have too much power in the United States ? ».

<sup>229</sup> « What nationality, religious or racial groups in this country are a menace to America ? ».

de position<sup>230</sup>. Si les activités médiatiques de Coughlin furent graduellement réduites à partir de la fin de l'année 1939 jusqu'à disparaître complètement en 1942, il y a toutefois fort à parier que les positions de son ancien auditoire, elles, n'évoluèrent pas forcément pour autant, Coughlin apparaissant davantage comme un symptôme de l'antisémitisme ambiant que comme l'initiateur de celui-ci. Bien que déjà parfois controversées à l'époque pour cette raison, des personnalités comme l'aviateur Charles Lindbergh<sup>231</sup> ou le magnat de l'industrie automobile Henry Ford<sup>232</sup> étaient également connues pour être les relais d'opinion très actifs de messages ouvertement antisémites. L'influence de l'antisémitisme sur la société américaine et les accusations concernant la soi-disant omniprésence des Juifs dans les milieux politiques, financiers et industriels étaient d'ailleurs assez palpables pour que le magazine *Fortune* juge nécessaire d'y répondre en février 1936 dans un numéro ayant pour thème principal « Jews in America », pointant au final le caractère « mineur » de l'influence des Juifs aux Etats-Unis, ceux-ci étant même décrits comme « sous-représentés » dans un certain nombre de domaines d'influence du pays<sup>233</sup>.

A l'inverse, le public auprès duquel une insistance sur la judéité des victimes aurait pu à proprement parler représenter une « valeur ajoutée » susceptible d'accroître son attention sur le conflit en cours par rapport aux mêmes faits rapportés sans cette

---

<sup>230</sup> GALLUP, op. cit., p. 134. Les deux tiers (67% exactement) des auditeurs réguliers de Coughlin déclaraient approuver le contenu de ses propos, de même qu'une courte majorité (51%) de ses auditeurs occasionnels.

<sup>231</sup> Voir notamment l'article « Lindbergh and the Jews » du philosophe et universitaire Francis McMAHON publié dans le magazine *Liberty* du 3 janvier 1942, pp.14, 15 et 43, dans lequel Lindbergh était accusé de « jouer le jeu d'Hitler ».

<sup>232</sup> Antisémitisme notoire et convaincu, Ford avait notamment très activement contribué via son journal, le *Dearborn Independent*, à la diffusion aux Etats-Unis au cours des années 1920 du *Protocole des sages de Sion*, imposture bien connue constituant encore aujourd'hui un véritable « classique » de la littérature antisémite. Voir notamment Damien AMBLARD, *Le « fascisme » américain et le fordisme*, Paris : Berg International, 2007, notamment chapitre II et pp. 137-141.

<sup>233</sup> HERF, op. cit., p. 80.

précision semble a priori se limiter au seul lectorat juif, et encore à la partie de celui-ci éprouvant un minimum sens communautaire. Or, un certain nombre des Juifs des Etats-Unis (notamment à New York, qui possédait alors déjà la plus importante communauté israélite du pays) avaient déjà de leur côté accès à ces informations via diverses sources communautaires, notamment à travers l'action d'organisations culturelles très impliquées dans la dénonciation des atrocités nazies comme le World Jewish Congress.

Une véritable insistance dans les médias généralistes et notamment dans la presse sur le sort particulier de la communauté juive d'Europe aurait donc pu présenter plus d'inconvénients que d'avantages dans l'optique de l'effort de guerre et de la nécessité de préserver l'unité nationale : mettre l'accent sur cette information aurait vraisemblablement fait courir un risque non négligeable de division au sein de l'opinion publique nationale, risquant même de faire écho à postériori dans certains esprits avec certains discours isolationnistes<sup>234</sup> d'avant Pearl Harbour qui attribuaient à un hypothétique « complot juif » toute action consistant à tenter de convaincre le public américain de s'impliquer dans la guerre en Europe. L'administration Roosevelt ne pouvait quant à elle prendre le risque d'appeler à développer explicitement ce thème, ce qui aurait risqué de donner plus encore de grain à moudre à ceux de ses opposants qui stigmatisaient à tort la prétendue influence à Washington des « Juifs de Roosevelt » (« Roosevelt's Jews »), parodiant même parfois le New Deal cher au président en le surnommant le « Jew Deal »<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Notamment ceux de l'America First Committee, dont Lindbergh était le porte-parole. HERF, op. cit., p.80.

<sup>235</sup> HERF, op. cit., p. 81.

Ainsi, concernant l'Holocauste, donner aux inquiétantes nouvelles en provenance d'Europe toute l'ampleur qu'elles méritaient ne pouvait que relever du dilemme : si le public ne les croyait pas et jugeait inconcevables les méthodes employées et le nombre de victimes annoncé, diffuser ces informations pouvait avoir un effet négatif sur l'effort de guerre ; dans le même temps, si le public les prenait au sérieux, le risque existait tout de même que l'antisémitisme ambiant mène certains à douter du véritable sens de l'engagement américain en Europe, réinterprétant le combat pour des valeurs prôné par le gouvernement en un combat ayant pour but de sauver les Juifs, ce qui là aussi n'aurait pu qu'avoir des effets contre-productifs sur la mobilisation générale de l'intégralité de la population que les autorités appelaient de leurs vœux. Au final et au vu des risques que pouvait comporter une mauvaise réception du sujet par le public, la discrétion du *New York Times* (et du reste de la presse américaine, dont Leff et Wyman considèrent que la ligne éditoriale à ce sujet a pu être profondément influencée par celle du quotidien new-yorkais) peut apparaître tout simplement comme une façon de mettre en application les consignes de l'OWI, dont le directeur adjoint Archibald MacLeish avait notamment appelé de façon très générale les membres de l'American Society of Newspaper Editors à agir « de façon responsable » dans le cadre de leurs choix éditoriaux et rédactionnels<sup>236</sup>. Il ne s'agit par conséquent pas de mettre en question la réalité des préjugés personnels hostiles à la notion même d'une « communauté juive » d'Arthur Hays Sulzerberg, mais de se demander si, même en l'absence de ces préjugés, l'attitude de l'un des principaux quotidiens du pays aurait incontestablement eu un quelconque intérêt à être différente :

---

<sup>236</sup> MacLeish lui-même fait mention du fait d'avoir tenu ces propos devant l'assemblée de l'association le 17 avril 1942. MacLEISH, op. cit., p. 9.

en considérant les risques en termes d'effets sur l'opinion qu'aurait comporté un tel choix en lien notamment avec le caractère clivant du thème de l'identité juive dans la société américaine des années 40, la réponse n'est pas forcément aussi claire et tranchée que Laurel Leff le souhaiterait, son analyse semblant il est vrai beaucoup reposer sur des considérations d'éthique journalistique, tout à fait respectables au demeurant mais prenant davantage en compte les idéaux de cette profession que les réalités pragmatiques de son exercice en période de crise comme c'était le cas à l'époque. Ainsi, à l'époque et dans ces circonstances particulières, le journaliste (et a fortiori le rédacteur en chef) soucieux de soutenir l'effort national avaient au final une fonction au moins partiellement politique et de fait profondément différente de celle dépeinte par Edward Bernays dans *Propaganda*<sup>237</sup>, d'autres critères pouvant alors prendre le pas sur la seule valeur informative dans les choix éditoriaux.

Ainsi, les autorités et le journalisme, premiers éléments de la chaîne consistant à mener vers le public l'information que d'autres médias pouvaient ensuite reprendre, ne remplirent pas dans ce cas leur rôle consistant à orienter l'attention populaire sur cette question en particulier. Il n'est par conséquent pas étonnant qu'aucun film ou aucune affiche de cette période n'ait osé relayer une information qui, de toute évidence, était à manier avec précaution : à l'inverse par exemple du massacre de Lidice où les faits eux-mêmes avaient été revendiqués par les autorités nazies, les actes liés à l'Holocauste ne se prêtaient pas à la propagande, puisque plus difficiles à présenter comme des faits absolument incontestables. La nature et l'échelle des massacres mais aussi l'absence de témoignages photographiques leur conférait une dimension inédite, dépassant

---

<sup>237</sup> BERNAYS, op. cit., p. 136. En 1928, Bernays insistait notamment sur l'indépendance des journaux, citant même le *New York Times* comme « un modèle du genre ».

largement la façon dont la notion de crime de guerre pouvait jusque là être perçue et définie dans l’imaginaire collectif : impossible dès lors de s’appuyer sur un acquis déjà inscrit dans l’imaginaire collectif, mais difficile également de l’y implanter sans sources picturales éloquentes<sup>238</sup>.

Il n’est pas exclu que cette quasi-absence médiatique tout au long du conflit et son apparition tardive ait pu, par la suite, favoriser l’existence et le développement aux Etats-Unis de courants niant la réalité de ce génocide, celui-ci ayant pu apparaître aux yeux de certains comme une construction de l’après-guerre destinée entre autres à justifier celle-ci a posteriori. Si tel est le cas, on pourra considérer que l’Holocauste aura été par deux fois la victime collatérale des excès propagandistes qui l’avaient précédé et de la méfiance populaire qui en avait résulté : victime par sa quasi-invisibilité médiatique au moment des faits, puis à nouveau par la suite par sa mise en question allant parfois jusqu’à la négation le tout découlant précisément du fait de la quasi-invisibilité précédente.

### **3 – « Pas de civils au Japon » : la création d’Hiroshima et Nagasaki**

Bien que fort tardives car ayant eu lieu à la veille de la fin de la guerre, les bombes atomiques lâchées sur Hiroshima puis Nagasaki ont malgré tout toute leur place dans l’imagerie de la guerre et dans une étude sur la propagande de l’époque. Sur bien des points en effet, ces bombardements ont été rendus possibles, non sur un plan technique mais sur celui de leur acceptabilité sociale, par une vision de la guerre qui

---

<sup>238</sup> LIPPMANN, dans *Public Opinion* (notamment dès l’introduction), insistait sur l’importance cruciale de la présence d’éléments graphiques pour forger l’image mentale que le public pouvait se faire d’une information.



était alors largement partagée par le grand public américain. Comme on l'a vu, la haine dont faisait l'objet le Japon ne se limitait pas (contrairement à l'Allemagne par exemple) à une hostilité dirigée contre le pouvoir politique ou militaire mais visait avant tout de façon totalement générique le stéréotype du « Jap ». Une part non négligeable des reportages documentaires consacrés au pays du soleil levant dépeignaient un peuple tout entier, femmes et enfants compris, mobilisé pour œuvrer aux succès militaires de leur pays. Ainsi, peu à peu, l'opinion publique américaine en vint à intégrer l'image du peuple ennemi comme tout entier combattant, vision synthétisée par les propos tenus par un haut officier américain, le colonel Harry F. Cunningham :

We intend to seek out and destroy the enemy wherever he or she is, in the greatest possible numbers, in the shortest possible time. For us, there are no civilians in Japan.<sup>239</sup>

Il serait toutefois caricatural de prétendre qu'il paraissait pour autant évident que la population américaine dans son ensemble était prête à admettre ce type de mesures radicales contre des populations civiles. On notera toutefois, au cours de la dernière année de la guerre, une évolution dans ce sens de l'opinion publique : interrogées en novembre 1944 quant à leur avis sur l'utilisation d'armes chimiques contre « les villes japonaises », seules 23% des personnes interrogées s'y déclaraient favorables tandis que 71% y étaient opposées ; en janvier 1945, moins d'un an plus tard, les pourcentages concernant l'hypothétique usage d'armes chimiques s'étaient considérablement rééquilibrés, passant à 43% de réponses favorables contre 47. La

---

<sup>239</sup> « Nous avons pour but de poursuivre et détruire l'ennemi où qu'il ou elle se trouve, dans les plus grandes proportions possibles, dans le moins de temps possible. Pour nous, il n'y a pas de civils au Japon. ». Cité par Ronald TAKAKI dans *Hiroshima*, Boston, New York: Little, Brown and Company, 1995, pp.28-29.

question était certes posée légèrement différemment et conditionnait un tel usage à la mise à exécution de la menace japonaise d'exécuter tout pilote de bombardier américain qui serait capturé au sol sur le territoire japonais<sup>240</sup>, mais on peut considérer l'évolution comme tout de même significative et probablement également liée à l'effrayante ténacité mêlée de fanatisme des « kamikazes » (dont les actions s'étaient considérablement développées à partir d'octobre 1944<sup>241</sup>).

En réalité et comme nombre d'historiens l'ont depuis évoqué, l'utilité sur le plan tactique et militaire du recours à la force nucléaire contre le Japon est finalement des plus douteux. L'argument officiel selon lequel l'usage des bombes avait pour but d'économiser de nombreuses vies américaines comme japonaises est souvent contesté, certaines des estimations avancées étant dénoncées comme fantaisistes. Truman justifia par la suite cette décision par le souci d'épargner « un demi-million de vies américaines »<sup>242</sup>, mais même à l'époque du bombardement un rapport du Joint War Plans Committee estimait le nombre prévisionnel des morts américains à attendre en cas d'invasion terrestre de l'archipel entre 25000 et 46000 selon l'option d'attaque retenue, poussant l'historien Barton J. Bernstein à qualifier le chiffre avancé tardivement par Truman de « mythe de l'après-guerre »<sup>243</sup>. L'absence de consultation du général MacArthur, pourtant commandant suprême des forces alliées dans le Pacifique, l'avis à posteriori d'Eisenhower qui jugeait son utilisation « complètement

---

<sup>240</sup> GALLUP, op. cit., pp. 469 et 483.

<sup>241</sup> DOWER, op. cit., p. 300.

<sup>242</sup> TAKAKI, *Hiroshima*, pp. 22-23.

<sup>243</sup> Barton J. BERNSTEIN, « A Postwar Myth: 500,000 U.S. Lives Saved », in *Bulletin of the Atomic Scientist*, 1986, volume 42 n°6, p.39. Selon le même rapport, même l'ajout des prévisions en termes de blessés et disparus à attendre ne permet en aucun cas d'arriver ne serait-ce qu'à la moitié du chiffre annoncé par Truman pour les seuls morts.

superflue » au vu de la situation militaire dans la région à l'époque<sup>244</sup>, ainsi qu'un rapport de 1946 de la Strategic Bomb Survey évaluant a posteriori et dans la pire des hypothèses au 31 décembre 1945 la reddition du Japon même sans utilisation de bombe atomique, intervention soviétique ou invasion terrestre<sup>245</sup>, pointent également vers une décision plus politique que stratégique, surtout concernant le second bombardement sur Nagasaki. Entre les deux bombardements, l'Union Soviétique venait en effet tout juste de déclarer la guerre au Japon : l'usage de la seconde bombe pouvait alors permettre de hâter la reddition nipponne, pourtant pratiquement déjà acquise après Hiroshima, afin qu'elle se fasse sans délai et au profit des seuls Américains. Outre la possibilité pour le gouvernement de ne pas devoir partager ce qui pouvait apparaître comme la revanche de Pearl Harbour avec une puissance certes alliée mais idéologiquement éloignée et ayant déjà commencé à montrer son appétit territorial en Europe, l'usage des deux bombes permettait une démonstration de force inaugurant non seulement l'ère atomique, mais aussi du même coup la notion même de dissuasion nucléaire dans l'optique d'une guerre froide qui s'annonçait. D'un certain point de vue, il n'est donc pas impensable que les destructions d'Hiroshima et Nagasaki ne soient en fin de compte rien de moins que les actes de propagande internationale les plus spectaculaires et coûteux en terme humain de l'Histoire.

Toutefois, sur le plan géopolitique et au-delà de toute notion de seule intimidation, le profit bien réel tiré après guerre par les Etats-Unis de cet événement sur le développement de leur sphère d'influence ne saurait être sous-estimé : couper l'herbe

---

<sup>244</sup> TAKAKI, *Hiroshima*, pp. 3 et 30.

<sup>245</sup> Voir Gar ALPEROVITZ, « Hiroshima pourquoi? », in Maya Morioka TODSCHINI (dir.), *Hiroshima 50 ans : Japon-Amérique: mémoires au nucléaire*, Paris : éditions Autrement (série Mémoires, n°39), 1995, p. 132.

sous le pied des troupes soviétiques n'avait pas qu'une dimension symbolique mais assurait également l'exclusivité de l'occupation du Japon par les seules forces américaines, et à posteriori, en observant ce qui s'est passé en Europe de la Libération jusqu'à la réunification allemande quarante-cinq ans plus tard, il semble difficile d'écarter totalement le scénario d'une division politique de l'archipel sur le moyen ou le long terme en cas d'occupation conjointe de celui-ci entre forces américaines et soviétiques<sup>246</sup>.

Si à l'époque l'opinion publique américaine demeurait au mieux partagée sur l'usage d'armes chimiques dont les effets et méfaits avaient été médiatisés depuis leur utilisation lors de la Première Guerre Mondiale, il semble que le caractère nouveau de la bombe atomique et la méconnaissance du public quant à ses effets à court comme à long terme l'aient exemptée de faire l'objet de telles réserves : même si, secret entourant la nouvelle arme oblige, ce n'est évidemment qu'à posteriori que des enquêtes d'opinion purent être menées à ce sujet, il apparut dans un sondage publié le 26 août 1945 (soit un peu moins de trois semaines après les bombardements mais avant la capitulation officielle du Japon) que 85% des américains soutenaient le bombardement des villes japonaises, seuls 10% désapprouvant de telles actions ; dans le même temps, la même enquête montrait qu'ils auraient encore été 49% (contre 40 de l'avis contraire) à s'opposer à l'utilisation d'armes chimiques dans les mêmes circonstances<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> L'URSS récupérera de fait l'île Sakhaline (qui était auparavant divisée entre les deux pays à hauteur du 50<sup>ème</sup> parallèle) ainsi que les îles Kouriles, territoires déjà contestés entre les deux pays bien avant la Seconde Guerre Mondiale.

<sup>247</sup> GALLUP, op. cit., pp. 521-522.

Après les bombardements, l'on aurait pu s'attendre à une « réhumanisation » de l'image du peuple japonais, à travers la diffusion par exemple d'images chocs des victimes ; il n'en fut rien. Avant d'être diffusées, les images des lieux de combat devaient passer par le filtre de la censure du Pentagone. De façon presque pernicieuse, les autorités militaires n'imposaient pas officiellement ces procédures mais n'accordaient dans le même temps les indispensables accréditations qu'aux photographes qui acceptaient de suivre certaines règles, qui impliquaient notamment une première sélection sur place des images jugées « diffusables » puis un second tri plus approfondi à Washington avant que les photographies soient enfin communiquées aux diffuseurs<sup>248</sup>, ce qui (en plus des contraintes techniques telles que le temps de transport ou les délais d'impression) contribue sans doute à expliquer les décalages parfois élevés même pour l'époque entre le déroulement d'un évènement et sa présentation sous forme d'images dans les médias. Les images susceptibles de donner un message trouble voire négatif des actions militaires américaines étaient écartées afin de ne pas risquer d'interférer avec l'effort national en induisant doutes ou scrupules dans l'esprit de la population civile ; tout ce qui pouvait amener le public à éprouver de l'empathie voire de la pitié pour le camp ennemi était ainsi systématiquement écarté de toute diffusion<sup>249</sup>, ce qui explique que certaines images de la guerre n'aient été rendues publiques que des années après. Durant les semaines suivant l'évènement, au-delà même de la capitulation japonaise, les seules images proposées au public américain furent celles des ruines des villes bombardées,

---

<sup>248</sup> George H. ROEDER Jr. (*The Censored War : American Visual Experience During World War Two*, New Haven : Yale University Press, 1993, p. 8-9) décrit notamment la chaîne que devaient suivre les photographies de Margaret Bourke-White entre le moment où elles étaient prises lors de la campagne d'Italie et leurs publications dans le magazine *Life*.

<sup>249</sup> ROEDER, op. cit., 1993, p. 148.

généralement des photographies aériennes qui ne permettaient rien de percevoir de la dimension humaine du drame. C'était du reste le même type de communication qui avait accompagné les bombardements plus « conventionnels » qui avaient précédé, que ce soit au Japon ou même auparavant en Europe. Selon le communiqué officiel du président Truman suite au bombardement d'Hiroshima, c'était « une base militaire » qui avait été la cible de l'attaque, une définition qui, selon l'historien George H. Roeder Jr., n'était certes pas tout à fait fausse mais ne s'appliquait ni plus ni moins à cette ville japonaise qu'elle n'aurait pu s'appliquer à « Chicago, New York et Londres », ou encore nombre d'autres grandes villes mobilisées tout au long de la guerre dans le cadre de la défense de leurs pays<sup>250</sup>. Là encore, le caractère civil de l'immense majorité des victimes était occulté, perpétuant dans l'imaginaire collectif américain l'image d'une population ennemie entièrement combattante : s'il n'y avait « pas de civils au Japon », il n'y avait par conséquent et en toute logique pas de victimes innocentes non plus dans les ruines d'Hiroshima et Nagasaki, permettant ainsi d'éviter tout sentiment de culpabilité vis-à-vis de ces attaques. Si dès 1946 le journaliste John Hersey publiait *Hiroshima*, témoignage écrit poignant de la destruction de la ville et de ses conséquences sur la population, ce n'est que six longues années plus tard, en 1952, que le public américain put enfin commencer à prendre connaissance d'images photographiques « à dimension humaine »<sup>251</sup> ; ce n'est qu'alors que les femmes, hommes et enfants blessés, brûlés et hagards d'Hiroshima et Nagasaki commencèrent à exister de façon concrète dans l'esprit des américains. Mais paradoxalement, en termes de pouvoir de l'image, c'est surtout leur invisibilité

---

<sup>250</sup> ROEDER, op. cit., 1993, p. 86.

<sup>251</sup> Peter Bacon HALES, « Imagining the Atomic Age : Life and the Atom », in Erika Doss (éd.), *Looking at Life Magazine*, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 2001, pp. 113-115.

organisée dans les semaines ayant suivi ces tragédies qui aura eu un rôle important : celui de ne pas leur permettre de faire partie de l'image mentale que le grand public se faisait de la guerre qui venait de s'achever, et ainsi de ne surtout pas ternir ou nuancer l'image de la deuxième guerre mondiale en tant que « The Good War ».

## Deuxième partie

### D'un front à l'autre

---



## Chapitre 4 – L’Amérique vers la guerre : une histoire de conversion et de rédemption

Comme on l’a vu notamment à travers les résultats des sondages réalisés à l’époque, si l’opinion publique américaine penchait de longue date et bien avant Pearl Harbour du côté des Alliés, elle restait dans le même temps résolument réticente à toute implication militaire directe de troupes américaines dans le conflit. Alors que la tension montait en Europe et même avant que la guerre n’y éclate, les sondages d’opinion menés aux Etats-Unis témoignaient déjà de l’importance de ce thème aux yeux de très nombreux américains : en avril 1939, alors que les troupes hitlériennes venaient d’occuper la Bohême-Moravie et que s’achevait la guerre d’Espagne au bénéfice des forces franquistes, le fait de rester en dehors de toute guerre passait pour la première fois à la première place des préoccupations des américains, devançant (de peu, il est vrai) la résolution du problème du chômage<sup>252</sup>. Durant la même période, une écrasante majorité manifestait non seulement son désir de voir le pays rester en dehors de tout conflit armé, mais aussi son souhait que soit rendu nécessaire le recours à un référendum national avant toute décision de déclaration de guerre par le Congrès.

En parallèle, la conscience effective du danger de voir cette neutralité brisée était également tout à fait perceptible dans l’évolution de la façon dont les américains envisageaient l’évolution de leurs forces armées, surtout après le début effectif des hostilités en Europe : en dehors de l’Armée de l’air dont les trois quarts de la population considéraient déjà qu’elle devait bénéficier de plus de moyens dès 1935, les

---

<sup>252</sup> GALLUP, op. cit., p. 154.

autres armes (l'Armée de terre et la Navy) virent grimper considérablement la proportion des personnes interrogées considérant leurs développements en termes d'effectifs comme nécessaires, une part non négligeable d'Américains se disant dans le même temps prêts à payer plus d'impôts dans cet objectif<sup>253</sup>. Tout en restant hostile au sacrifice humain consistant en l'envoi effectif de troupes au combat, l'opinion publique américaine souhaitait donc un meilleur équipement et de plus forts effectifs pour ses propres forces armées, quitte pour cela à consentir aux sacrifices financiers nécessaires mais semblant ainsi en toute logique cantonner ces forces armées ainsi renforcées à un rôle purement dissuasif. Ainsi, ce souhait de troupes plus nombreuses mais aussi mieux formées et équipées apparaît-il en réalité tout d'abord comme une concession au service du renforcement de la neutralité.

Relayée par la presse et les actualités cinématographiques, l'évolution de la situation sur le front européen affectait également la perception que le grand public avait de l'avenir, mais pas sa résolution à éviter tout engagement direct : en mai 1940, au plus fort des succès allemands et à la veille de la chute de la France, c'était pour la première fois une courte majorité (51%) des Américains qui déclarait penser que leur pays finirait pas être impliqué dans le conflit qui faisait déjà rage en Europe, tandis que dans le même temps ils étaient encore 93% à affirmer que les Etats-Unis ne devraient selon eux pas déclarer la guerre à l'Allemagne<sup>254</sup>. Frisant la schizophrénie, le paradoxe atteint son paroxysme au mois de décembre de la même année, alors que dans le même temps les américains étaient à la fois 88% à affirmer qu'ils voteraient contre toute entrée en guerre en cas de référendum, mais aussi 60% à considérer le fait

---

<sup>253</sup> GALLUP, op. cit., p.189.

<sup>254</sup> GALLUP, op. cit., p. 224.

d'aider l'Angleterre comme « plus important que de rester en dehors de la guerre ». On peut voir là l'expression d'une volonté de ne pas voir les Etats-Unis passer du stade de nation neutre et isolationniste à celui d'Etat belliqueux prenant l'initiative d'une entrée dans le conflit en déclarant lui-même la guerre à l'Allemagne, mais l'on peut aussi interpréter cela comme l'expression d'une volonté farouche d'entretenir jusqu'au bout l'espoir que le pays parviendrait à rester en dehors de toute implication armée, quand bien même cet espoir paraissait s'amenuiser de mois en mois.

Fruit de l'entre-deux-guerres et de la crise de 1929, l'isolationnisme américain était donc si vivace dans la société qu'il ne pouvait être ignoré. Si la nécessité absolue d'intervention qui avait découlé de l'attaque sur Pearl Harbour était de nature à rendre acceptable par la force des choses une idée que la population rejetait dans son ensemble, il convenait toutefois de ne pas oublier le poids des années d'isolationnisme qui avaient précédé : si la population américaine était désormais prête à voir le pays s'impliquer dans la guerre, c'était vraisemblablement plus par résignation que par conviction. Plutôt que de rendre taboue cette question, les scénaristes hollywoodiens, « guidés » par les consignes de l'OWI, s'évertuèrent à rendre l'isolationnisme visible à l'écran, mais d'une façon tout à fait particulière : il ne s'agissait pas de condamner une attitude dans laquelle une part très importante de la population se retrouvait encore peu auparavant et considérait sans doute encore comme justifiée en dehors des circonstances exceptionnelles d'alors, mais au contraire de porter un message positif, un message relevant de la conversion (presque au sens religieux du terme) d'un isolationnisme longtemps défendu à un interventionnisme résultant d'un « chemin de

Damas » cinématographique – une image d’autant plus signifiante que c’était depuis les ténèbres des salles obscures que le spectateur-citoyen était invité à « voir la lumière » et à adopter de nouvelles valeurs. De façon évidente, l’intention était que le cheminement mental et intellectuel du héros à l’écran influence le public, l’amenant lui aussi à abjurer plus facilement ses convictions précédentes pour se tourner vers une implication pleine, entière et sans réserve dans le rôle qui pouvait être le sien dans le conflit en cours, la société civile étant constamment mise à contribution. Dans le même temps, l’image positive donnée du héros et la similitude entre son cheminement et celui du spectateur pouvaient également avoir sur ce dernier une vertu déculpabilisante.

Parfois déjà porté à l’écran avant Pearl Harbor, ce message de conversion ne pouvait toutefois alors se transmettre qu’au prix de certaines précautions, le risque étant pour les studios de se voir accuser de propagande belliciste. L’isolationnisme du personnage principal n’est donc dans les films de cette période que rarement un véritable thème concrètement développé, ne constituant en tout cas pas l’une de ces caractéristiques majeures et assumées. Le plus souvent, le public avait plutôt affaire à un « héros malgré lui », entraîné vers un comportement débordant de courage et de générosité (allant parfois jusqu’au sacrifice effectif et conscient de sa propre vie pour protéger le plus grand nombre) apparaissant comme totalement inattendu de sa part au vu de la personnalité qu’il affichait au début du film. Le déclencheur de ce changement pouvait être de diverses natures : tantôt un quiproquo, tantôt un

évènement impromptu happant le personnage en plein cœur de la violence, tantôt une prise de conscience liée à un évènement extérieur.

## **1 – Avant la guerre, ou la préparation d'une difficile conversion**

Dans les mois précédant l'attaque de Pearl Harbour, le thème avait notamment été abordé par la mise en image de l'autobiographie du sergent Alvin York, héros américain de la Première Guerre Mondiale. Bien que tireur hors pair, York était au départ réticent à l'idée de servir sous les drapeaux du fait de ses convictions religieuses, qu'il considérait comme incompatibles avec le fait d'attenter à toute vie humaine. Finalement convaincu que dans certaines circonstances tuer peut paradoxalement permettre d'épargner des vies, York, resta dans les mémoires pour avoir capturé plus de 130 soldats allemands avec un détachement seulement composé d'une poignée d'hommes, refusant la gloire qui s'offrait à lui à son retour pour mener une vie simple. La notion de conversion était d'autant plus présente dans le film *Sergeant York* (sorti sur les écrans en juillet 1941) qu'elle était en réalité doublement représentée : d'un alcoolique bagarreur et paresseux en train de passer à côté de sa vie, le personnage de York découvrait dans un premier temps la spiritualité et allait chercher sa rédemption en devenant soudainement un homme exemplaire et travailleur. Par la suite, après avoir tenté en vain de se faire exempter de mobilisation du fait de ses convictions religieuses, York vivait une seconde conversion qui l'amenait à considérer ces mêmes convictions comme compatibles avec une participation active à la Première Guerre Mondiale.

Si le fait que l'action se déroulait dans un village rural pittoresque du Tennessee ainsi que les parallèles explicites dressés à l'écran entre le personnage de York et le héros de la « Frontier » Daniel Boone contribuèrent sans doute en partie au grand succès du film<sup>255</sup>, sa sortie quelques mois après l'entrée en vigueur du Selective Training and Service Act (dite loi Burke-Wadsworth) en septembre 1940 explique aussi beaucoup de choses quant à sa popularité : même si l'ombre de la guerre européenne planait déjà dans tous les esprits et si la population était globalement plutôt favorable à cette mesure, c'était en effet la première fois qu'une telle loi de conscription intervenait en temps de paix dans le pays<sup>256</sup>. Si l'objection de conscience était prévue dans le texte et pouvait permettre l'affectation de ceux qui l'invoquaient à des tâches non-directement liées au maniement des armes voire à des services civils, le film invitait à une réflexion sur ce thème et offrait une perspective différente, préfigurant un concept qui quelques mois plus tard serait l'un des grands chevaux de bataille de l'OWI : la notion de guerre positive, une guerre ayant pour finalité l'établissement de la paix, quand bien même au cours de la Première Guerre Mondiale la promesse très proche de celle-ci d'une « war to end all wars » (slogan qui dans le monde anglophone équivalait en sens comme en influence à « la der des ders » en français) n'avait de façon évidente pas été tenue.

Plébiscité par le public et encore à l'affiche au moment de l'attaque de Pearl Harbour, *Sergeant York* bénéficia d'un fort engouement, en faisant le plus gros succès de l'année 1941 au box-office. Interprète du rôle-titre, Gary Cooper (que le véritable

---

<sup>255</sup> Le film arriva en tête en termes de revenus générés pour l'année 1941.

Source : <https://www.the-numbers.com/movies/#tab=year>

<sup>256</sup> En juillet 1940, 67% des américains se disaient favorables à un service militaire universel et obligatoire d'une durée d'un an. La loi qui sera votée quelques mois plus tard ne rendra en réalité que le seul recensement obligatoire, faisait dépendre le service effectif sous les drapeaux d'un tirage au sort. Source : GALLUP, p. 234.

Alvin York avait lui-même adoubé pour l'incarner à l'écran) sera quant à lui auréolé de l'Oscar du meilleur acteur.

Loin des convictions religieuses ou du pacifisme profond de York, le personnage central d'*A Yank in the R.A.F.* (sorti en septembre 1941) est un pilote américain indépendant nommé Tim Baker, chargé de convoyer des avions jusqu'à la frontière canadienne au titre du principe du « cash and carry »<sup>257</sup>. Se voyant proposer une offre lucrative pour mener des avions du Canada jusqu'en Angleterre, il se montre plus motivé par l'aspect financier de l'offre que par l'envie de servir la cause des Alliés, malgré une certaine antipathie envers l'Axe. Par la suite, c'est par amour et afin d'impressionner et de reconquérir son ancienne fiancée installée à Londres (où elle s'était engagée en tant qu'infirmière volontaire) que l'homme s'engage dans la Royal Air Force, où il révélera finalement des qualités exceptionnelles de courage, d'efficacité et de dévouement. Lui aussi sorti peu avant Pearl Harbor, ce film illustre la façon dont les « bonnes décisions » pouvaient parfois et contre toute attente résulter de motivations moins nobles ou en tous cas passablement égoïstes, les motivations strictement intéressées du personnage principal ayant pour conséquence inattendue de le mener à un investissement sincère dans sa mission allant dans ce cas presque jusqu'au sacrifice puisqu'il est blessé lors d'un combat aérien vers la fin du film.

Sortis avant le début de la mobilisation, ces deux films avaient par ailleurs comme autre dénominateur commun de s'achever sur le traditionnel *happy ending* : Alvin

---

<sup>257</sup> Comme le film l'illustre, les avions militaires ne devaient pas être livrés hors du territoire américain autrement que par les moyens mis en œuvre par le pays acheteur pour les y transporter. Les pilotes américains étaient donc supposés poser leur avion à proximité immédiate de la frontière américano-canadienne pour qu'un service de remorquage les fasse passer de l'autre côté à l'aide de câbles, ce qui dans le film n'empêche pas le personnage de Baker de poser sciemment son avion en territoire canadien en prétextant faussement une erreur de navigation...

York rentre chez lui, retrouve sa famille et sa future femme et se voit offrir la ferme de ses rêves par les autorités locales en remerciement de son dévouement et de son héroïsme ; si Tim Baker est blessé au combat, il remporte le cœur de sa bien-aimée, également convoitée par un officier britannique (qui pour que le final soit parfait se montre évidemment beau joueur, l'alliance anglo-américaine prônée tout au long du film ne pouvant évidemment pas se briser pour si peu). Alors même qu'il était obligatoire de faire preuve dans ces films de retenue et de ne pas aller trop loin dans la publicité de l'interventionnisme (ou du moins pas trop explicitement pour ne pas encourir les foudres des opposants à l'entrée en guerre), le message n'aurait été que contre-productif si d'aventure la fin du film avait en plus de cela insisté sur les aspects tragiques d'une guerre que rien alors ne rendait encore totalement inéluctable dans l'esprit collectif... Si ce type de fin était donc ô combien logique et prévisible au vu du contexte, ce ne sera pas nécessairement le cas (ou alors de façon généralement ambivalente voire inachevée) dans nombre des films qui développeront par la suite la même thématique.

## **2 – Après Pearl Harbor, ou la réinterprétation d'une évolution acquise**

L'entrée officielle en guerre du pays rendit possible une représentation plus explicite de l'isolationnisme de la veille, et plus explicite encore l'illustration à longueur de pellicule du passage de celui-ci à une mobilisation pleine et entière par des personnages divers et variés. A ce titre, cette évolution illustre les interactions multiples entre les vecteurs de messages et l'opinion publique : tout en ayant pour vocation d'influer sur la perception et les orientations de la population, ces messages



se devaient, dans le même temps, de tenir compte de l'état d'avancement d'une idée dans l'opinion, servant à ce titre de pivot entre une situation déjà acquise (l'acceptation de facto de la guerre par la population) et un objectif à atteindre (l'acceptation pleine et entière des sacrifices demandés sur une durée forcément incertaine), conférant ainsi à ces messages le double rôle d'influencer mais aussi de rendre compte de l'évolution déjà acquise de l'opinion publique à un instant donné. Par ailleurs, la conversion « dans les actes » étant alors déjà acquise par la force des choses, il restait encore à obtenir celle des esprits, notamment en offrant une interprétation possible de cette conversion qui ne passe pas pour un renoncement : nombre d'Américains avaient en effet, jusqu'à un passé alors encore récent, manifesté (parfois de façon active et militante) leur opposition à ce qui était entre temps devenu la seule position commune possible pour la nation. Dans cette logique, les films réalisés par Frank Capra dans le cadre de son travail pour l'OWI n'hésitèrent pas à rappeler (mais avec pédagogie<sup>258</sup>) le passé isolationniste et les proportions que représentaient ces opinions dans le pays, notamment dans les premier et dernier volets de la série « Why We Fight ? » respectivement intitulés *Prelude to War*<sup>259</sup> et *War Comes To America*<sup>260</sup>, ce dernier rappelant explicitement et avec insistance la proportion.

Parmi les exemples les plus surprenants, l'on a déjà évoqué le cas de *Tarzan Triumphs*<sup>261</sup> dans lequel, de façon particulièrement évidente, l'homme-singe illustre à

---

<sup>258</sup> Les films de la série « Why We Fight ? » de Capra étaient diffusés aux conscrits et faisaient, comme beaucoup des films réalisés par une agence officielle, partie de leur formation.

<sup>259</sup> Frank CAPRA, *Why We Fight: Prelude to War*, Office of War Information, 53 mn, mai 1943.

<sup>260</sup> Frank CAPRA, *Why We Fight: War Comes to America*, Office of War Information, 64 mn, juin 1945.

<sup>261</sup> Voir chapitre 2 du présent ouvrage.

travers son évolution mentale tout au long du film celle d'une Amérique longue à convaincre mais finalement prête à se battre. Mais incontestablement, l'une des figures les plus marquantes dans ce type de rôles sera celle d'Humphrey Bogart [figure 25a], tout juste révélé peu de temps avant par son premier grand rôle dans *The Maltese Falcon*<sup>262</sup>.

Durant cette période préfigurant le film noir, Bogart s'imposera dans un registre d'acteur consistant à donner à la fois charme et cynisme à des personnages ayant le plus souvent des allures de perdants magnifiques. Dans *All Through the Night*<sup>263</sup>, sorti aux Etats-Unis le 2 décembre 1941 soit quelques jours seulement avant Pearl Harbor<sup>264</sup>, le personnage qu'il incarne ne s'occupe que de ses affaires (vraisemblablement un peu louches de surcroît, quoique cet aspect soit grandement édulcoré), sans montrer le moindre intérêt particulier pour la situation internationale. Il se retrouve toutefois impliqué malgré lui dans un complot après avoir décidé d'enquêter sur l'assassinat de l'une de ses connaissances. Par la suite, forcé de démontrer son innocence face à une accusation de meurtre injustifiée, il s'emploie à faire échouer une tentative de sabotage ourdie par les nazis pour pouvoir se disculper. Comme de bon aloi en cette période pré-Pearl Harbor où l'engagement militaire américain n'apparaissait ni comme acquis ni comme totalement inéluctable, l'indifférence montrée par le héros vis-à-vis de la guerre n'était alors à aucun moment teintée des dimensions idéologiques ou des cheminements intellectuels ou émotionnels

---

<sup>262</sup> *Le faucon maltais* en VF, film de John Huston réalisé en 1941.

<sup>263</sup> Film de Vincent Sherman dont le titre fut par la suite plus explicitement traduit en *Echec à la Gestapo* à sa sortie en France en 1949. On notera d'ailleurs le côté commercial voire racoleur de cette traduction destinée au public français d'après-guerre, les antagonistes présentés dans le film n'étant pas explicitement liés à la gestapo d'origine mais de façon plus vague à un réseau d'espionnage.

<sup>264</sup> Visiblement toujours jugé d'actualité après cela, le film fut notamment projeté aux troupes américaines en poste à Guadalcanal comme le montrait le magazine *Life* du 1<sup>er</sup> février 1943, p. 26.

typiques à l'isolationnisme de son époque : il se contentait de vivre sa vie sans répondre à la moindre sollicitation interventionniste, le cours des événements se chargeant du reste. Or, les rôles forgés après l'entrée en guerre du pays que Bogart tiendra par la suite différeront grandement sur ce point.

Dans *Casablanca* de Michael Curtiz sorti l'année suivante (1942), c'est un personnage ouvertement cynique qu'il incarne à travers celui de Rick Blaine, patron de night club dont l'établissement voit se côtoyer autorités collaborationnistes et corrompues, résistants, réfugiés en quête de laissez-passer et trafiquants en tous genres. « Je ne risque ma tête pour personne », « je ne fais pas de politiques, les problèmes du monde ne sont pas de mon ressort, je ne suis qu'un tenancier de bar », « je ne me bats plus que pour moi-même, je suis la seule cause qui importe à mes yeux », énonce-t-il froidement à divers moments du film<sup>265</sup>.

Pourtant, à l'instar de l'opinion publique américaine d'avant Pearl Harbor, la sympathie de Blaine va clairement du côté des Alliés sans pour autant que cette préférence se traduise en action, du moins jusqu'à ce qu'un concours de circonstances l'amène à s'impliquer : d'improbables retrouvailles avec un ancien amour, Ilsa (jouée par Ingrid Bergman), qu'il découvre mariée à Victor Laszlo, grande figure (fictive) de la résistance tchèque. Symboliquement, l'histoire se déroule en décembre 1941, vraisemblablement juste avant Pearl Harbor: c'est donc en même temps que son pays d'origine que le personnage va franchir le pas, par la force des événements. Essentielle au message du film, cette datation de l'action est d'ailleurs explicitée par l'un des dialogues du film, d'une façon aussi claire que peu subtile : « Sam, if it's December,

---

<sup>265</sup> Traductions libres et fidèles aux dialogues originaux, pouvant différer légèrement de la traduction « officielle » de la version française du film.

1941 in Casablanca, what time is it in New York ? », demande le personnage incarné par Bogart à son pianiste d'une façon qui paraît de prime abord trop maladroite et surréaliste pour laisser place au doute quant au but réel de cette réplique, destinée avant tout aux spectateurs<sup>266</sup>. La suite du dialogue cultive d'ailleurs un double sens qui permet, au besoin, de lever tout doute sur le caractère signifiant du message lorsque, après que Sam lui a répondu que sa montre s'était arrêtée pour expliquer son impossibilité de répondre à la question précédente, Rick se lance dans une hypothèse aussi fautive que lourde de sous-entendus : « I bet they're asleep in New York. I'll bet they're asleep all over America ». Avec cinq heures de décalage horaire, il paraît extrêmement improbable que la « ville qui ne dort jamais » (« the city that never sleeps », surnom à l'usage déjà attesté depuis plusieurs décennies<sup>267</sup> à l'époque de la sortie du film) soit endormie à l'heure de la fermeture d'une boîte de nuit à Casablanca. Pour tout spectateur connaissant ce décalage, le message est donc tout autre : le sommeil de New York et celui de l'Amérique toute entière (moins susceptible encore de dormir à cette heure au fur et à mesure qu'augmente le décalage horaire – jusque dix heures avec Hawaii) ne peuvent être que purement métaphoriques et font référence à l'absence d'intervention militaire des Etats-Unis dans la guerre en cours. Toujours sur le plan de l'interprétation, la réponse que Rick Blaine semble avoir en tête à la question « quelle heure est-il à New York City ? » semble être « il est

---

<sup>266</sup> S'il est vrai que New York faisait partie des quelques métropoles américaines à avoir conservé le changement d'heure de façon continue entre les deux guerres mondiales, cette précision du mois pour s'informer sur le décalage horaire ne fait objectivement qu'alourdir le dialogue et aurait été parfaitement évitable s'il ne s'était agi d'informer à tout prix le spectateur sur la datation des événements.

<sup>267</sup> On trouve en page 8 de l'édition du 6 septembre 1912 du quotidien de l'Indiana *Fort Wayne Daily News* un article intitulé « New York to be City of Perpetual Light » annonçant la construction de la plus grande usine à gaz du monde à New York et dans lequel il est notamment mentionné que « as a result [the city] is soon to add to its title of the city that never sleeps that of the city that never grows dark », formulation qui implique le caractère déjà acquis et commun auprès du lectorat du journal du premier surnom à la date de publication de cet article.

Lien direct vers l'article : <https://newspaperarchive.com/fort-wayne-news-sep-06-1912-p-8/>

l'heure d'agir », tandis que la montre arrêtée de Sam peut quant à elle faire l'objet de diverses interprétations : elle peut symboliser les mécanismes (politiques, et non horlogers) ayant freiné toute possibilité d'intervention, ou encore ne constituer qu'un prétexte derrière lequel se retranche le personnage (à l'instar de l'opinion publique américaine) pour se soustraire à une question embarrassante voire dérangeante.

Dans le même temps, l'absence de la moindre référence à l'attaque de Pearl Harbor tout au long du scénario suffit à laisser penser qu'elle n'avait pas encore eu lieu au moment où se déroule l'histoire, ce qui situe donc l'action du film quelque part entre le 1<sup>er</sup> et le 6 décembre 1941 (au plus tard le 7 décembre en tenant compte à la fois du décalage horaire et du temps nécessaire pour que la nouvelle parvienne jusque Casablanca). Si ce point pourrait paraître anecdotique, il est au contraire tout à fait crucial dans la lecture que le public de l'époque pouvait avoir du personnage : si l'attitude de Blaine au début du film avait été postérieure à l'entrée en guerre de son pays, il serait à coup sûr passé pour un mauvais Américain réticent à prendre le parti de son pays contre les puissances de l'Axe, et sa décision finale de prendre le parti des Alliés serait tout juste passé pour un « retour dans le droit chemin » ; à l'inverse, l'action étant très légèrement antérieure à Pearl Harbor, alors le personnage fait figure de précurseur, devenant non seulement respectable mais aussi admirable.

De façon là aussi métaphorique, la relation difficile qu'entretiennent les personnages auxquels l'Américain Bogart et l'Européenne Bergman donnent vie à l'écran n'est pas sans rappeler celles entre les Etats-Unis et ses alliés européens de la Première Guerre Mondiale à l'époque où est située l'action du film : séparation mal comprise, retrouvailles tièdes et teintées de méfiance (et dont l'Américain n'est pas à

l'origine), mais au final décision de faire cause commune en faisant abstraction de ces sentiments ambivalents. Dans les Etats-Unis de 1942, le dépit amoureux des personnages dans le film pouvait donc apparaître comme une allégorie des sentiments contrastés nourris à l'égard de l'Europe par une partie de l'opinion américaine au moment de la crise de 1929, leurs fugaces retrouvailles vers la fin apparaissant comme le pendant du réchauffement (alors en cours) des relations entre les Alliés. Saluée par le résistant d'un éloquent « welcome back to the fight, this time I know our side will win », la façon dont le personnage de Blaine sacrifiait son propre intérêt à la fin en permettant à Ilsa et Laszlo de partir ensemble semblait quant à elle annoncer les sacrifices (à tous les sens du terme) qui s'annonçaient pour une Amérique tout juste embarquée dans le conflit – tout comme du reste le personnage de Blaine, qui décidait de partir se mettre au service des Forces Françaises Libres.

En 1944, dans *To Have and Have Not*<sup>268</sup>, transposition dans les Antilles françaises occupées d'une histoire d'Hemingway datant à l'origine de 1937, Bogart retrouvait le même type de rôle : capitaine d'un bateau de plaisance dans une Martinique sous administration vichyste, son personnage refuse toute ingérence dans la politique locale pour ne pas nuire à ses affaires, sa seule préoccupation étant d'éviter que son bateau soit saisi<sup>269</sup>. Lorsqu'il se fait passeur en permettant à un couple de résistants d'arriver sur l'île, ce n'est au départ que pour l'argent (même s'il trouve au départ la somme proposée insuffisante), mais il finit peu à peu par être gagné à leur cause, comme l'avait d'ailleurs prédit le résistant français blessé qu'il avait soigné :

---

<sup>268</sup> *Le port de l'angoisse* en version française, film d'Howard Hawks sorti en 1944.

<sup>269</sup> La nouvelle d'Hemingway, traduite en français sous le titre *En avoir ou pas*, se déroulait essentiellement sur l'île floridienne de Key West et le personnage central y était quant à lui un passeur de clandestins et de trafiquant en tous genres, poussé lui aussi par des motifs économiques liés à la grande crise.

« This is not his fight yet » (« ce n'est pas encore son combat », l'essentiel du message résidant dans le « pas encore »), phrase à double sens pouvant évoquer à la fois la conversion à venir du personnage mais aussi l'entrée en guerre des Etats-Unis, elle aussi encore à venir dans la temporalité du film. On pourra d'ailleurs reconnaître dans le mercenariat arrangeant du capitaine Morgan une référence à l'attitude parfois accommodante du gouvernement américain envers les forces alliées en Europe avant même l'entrée en guerre des Etats-Unis, et notamment la clause de « Cash and Carry » permettant la vente d'armes et équipements militaires à des nations belligérantes sous condition de paiement comptant (lois de neutralité de 1937 et 1939).

Ces deux derniers films avaient par ailleurs en commun de proposer au spectateur d'alors une fin aussi ouverte que symbolique : Rick Blaine décide de partir rejoindre les FFL à Brazzaville aux côtés du responsable local qui représentait jusque là (mais sans véritable conviction, et lui aussi plus par opportunisme qu'autre chose) le régime de Vichy, lui aussi faisant figure de converti ; Harry Morgan quant à lui s'apprête de son propre choix à transporter un petit groupe de résistants vers une périlleuse mission. Dans les deux cas, l'action inachevée faisait écho dans l'esprit du public avec le fait que si le film s'arrêtait, le conflit, lui, était toujours en cours, la « bataille » (dans ces deux cas au sens figuré du terme) remportée à l'écran ne devant pas faire oublier une guerre qui, elle, restait encore à gagner.

Repère politique et culturel dans lequel nombre d'américains pouvaient facilement se retrouver, l'isolationnisme fournissait un point de départ de choix pour donner corps à la transformation des personnages dont Hollywood (téléguidé en cela

par l'OWI à travers les circulaires adressées aux studios comme à l'ensemble des médias) voulait illustrer la conversion. Mais dans d'autres cas, ce n'était pas la neutralité que certains personnages quittaient pour rejoindre le combat contre l'Axe, mais tout simplement une certaine proximité avec les forces ennemies. C'était notamment le cas de l'un des personnages du film *Margin for Error* de Preminger, le baron Max von Alvenstor, jeune aristocrate allemand qui travaille au début du film comme secrétaire au service du consulat nazi. Décidé à dénoncer les détournements de son supérieur qui lui découvre alors opportunément une lointaine ascendance juive afin de le discréditer et le faire déporter, il se convertit à l'idéal américain de tolérance grâce au discours que lui tient un policier juif new-yorkais ironiquement chargé de la sécurité du consulat. Accusé puis blanchi du meurtre du consul, Alvenstor fait échouer un complot de saboteurs nazis puis se fait naturaliser américain avant de s'enrôler dans l'armée à l'entrée en guerre de son nouveau pays, faisant alors preuve d'une sorte de « zèle du converti » en se montrant particulièrement discipliné.

De façon métaphorique, la proximité idéologique prenait parfois une toute autre forme et le cinéma de cette période mit également en scène le déchirement de couples se découvrant des sympathies idéologiques divergentes, l'homme tenant dans la plupart des cas le « mauvais rôle », à savoir celui de l'incorrigible nazi. La *Lune de miel mouvementée* (*Once Upon a Honeymoon*) de Leo McCarey montre ainsi une jeune américaine épousant un aristocrate allemand, émissaire secret au service des nazis mais dont elle ignore totalement au début du film la proximité avec le régime hitlérien ; la découverte de la vérité la pousse finalement dans les bras d'un journaliste américain courageux et déterminé, non sans qu'elle se soit préalablement impliquée



pour sauver une domestique juive menacée de déportation. *This Land Is Mine (Vivre libre)* de Renoir montre quant à lui une jeune institutrice rompant ses fiançailles en découvrant l'implication collaborationniste de son promis, se découvrant tardivement des sentiments pour l'un de ses collègues devenu résistant. Dans ces deux films comme dans d'autres, les mêmes ficelles sont exploitées : la collaboration mène ceux qui la pratiquent à la rupture et à la perte d'une partenaire particulièrement attirante, tandis qu'à l'inverse le choix de la résistance au nazisme est quant à lui paré de vertus non seulement morales mais aussi séductrices.

Par ailleurs, et même si cet exemple constitue un cas un peu à part puisque non scénarisé ou mis en scène mais relevant du parcours professionnel et artistique d'un homme, on notera également le cas du metteur en scène Lewis Milestone. Auréolé de gloire et récipiendaire en 1930 de son deuxième Oscar du meilleur réalisateur pour le film pacifiste *All Quiet on the Western Front (A l'ouest rien de nouveau)*, adapté de la nouvelle éponyme de l'allemand Erich Maria Remarque), Milestone réalisera quelques années plus tard quatre films à la gloire des troupes alliées et des résistances européennes : *Edge of Darkness*<sup>270</sup> (1943) dont l'action se situait dans un village norvégien, *The North Star*<sup>271</sup> (1943 également) décrivant le combat contre l'invasion nazie d'un village russe, *The Purple Heart*<sup>272</sup> (1944) racontant le calvaire de soldats américains prisonniers aux mains des Japonais, et *A Walk in the Sun*<sup>273</sup> (1945) évoquant le débarquement des troupes alliées en Italie. Là aussi, ce changement de registre de Milestone pouvait apparaître comme une forme de conversion aux yeux

---

<sup>270</sup> Titre traduit à sa sortie en France par *L'ange des ténèbres*.

<sup>271</sup> *L'étoile du Nord* en version française.

<sup>272</sup> Titre très librement traduit en français par *Prisonniers de Satan*.

<sup>273</sup> *Le commando de la mort* en VF.

d'un public qui, une petite quinzaine d'années plus tôt seulement, avait fait *d'All Quiet on the Western Front* qui stigmatisait la futilité de la guerre l'un des plus grands succès cinématographiques de l'année 1930 : ses réalisations ultérieures peuvent ainsi apparaître comme une façon de renier publiquement le message pacifiste de ce qui restait alors son plus grand succès, en l'occurrence en mettant sa notoriété au service d'une vision plus conforme aux impératifs du moment, tout en donnant par là même en exemple sa propre conversion. S'il semble difficile d'établir la part de spontanéité et celle de sollicitation qui ont pu pousser le réalisateur à centrer son activité sur cette thématique, il est en tous cas certain que Milestone fut en fin de compte bien mal récompensé de sa contribution à l'effort national : cinéaste social et engagé, il figurera après guerre sur la « liste noire » d'Hollywood, semblant matérialiser la période de la guerre comme une parenthèse dans l'histoire voire un jeu de dupe idéologique puisque tandis que durant celle-ci Milestone semble renier le message de ce qui était jusque là son œuvre majeure pour mieux défendre une cause commune à son pays et à ses convictions idéologiques, Etats-Unis et Union Soviétique étant alors alliés, il se voit ensuite après la guerre reprocher la même nature engagée au nom de laquelle il s'était pourtant montré si utile.

### **3 – Le chemin de la rédemption**

Mais même si elle constituait une notion ô combien importante dans une société si profondément marquée par la religion chrétienne que la société américaine, l'idée de conversion fut parfois complétée voire supplantée par une autre notion elle aussi d'inspiration profondément biblique : celle de rédemption. Si le but restait de faire

passer le message selon lequel chacun était capable d'apporter sa pierre à l'édifice de l'effort national, le trait était parfois nettement poussé, le repli sur soi, le pacifisme ou la différence idéologique faisant alors le plus souvent place à des attitudes rebelles allant parfois même jusqu'à des comportements antisociaux.

« Listen, this isn't my war, I had my war », déclarait sans ambages et dès les premières minutes du film le peu recommandable héros de *Mr. Lucky*<sup>274</sup> à la réception de l'ordre d'appel le déclarant apte à servir sous les drapeaux. Mais même dans l'Amérique mobilisée de 1943, ce n'était pourtant là que le moindre des défauts assumés à l'écran par le personnage incarné par Cary Grant : après avoir usurpé l'identité d'un marin d'origine grecque mort peu auparavant afin d'éviter de se soumettre à son devoir, il met au point un plan consistant à escroquer une association caritative destinée aux victimes de guerre, ceci dans le seul but de renflouer les finances de son casino flottant clandestin. Personnifiant alors l'égoïsme à son paroxysme, il est soudainement ému par une lettre adressée à l'homme dont il a volé le nom et dans laquelle il est question des souffrances d'un village grec envahi par les troupes nazies. Il renonce alors à son plan et fait parvenir l'argent à l'association, tenant tête pour ce faire à ses anciens complices. Converti lui aussi à l'effort national, il rejoint ensuite la marine marchande afin d'assurer le ravitaillement des alliés en Europe. Aussi improbable que romanesque, la fin du film semble récompenser sa prise de conscience : après avoir miraculeusement survécu au torpillage de son bateau, l'ancien escroc devenu patriote retrouve la riche héritière dirigeant l'association humanitaire sous le charme de laquelle il était tombé au préalable.

---

<sup>274</sup> Film réalisé en 1943 par Henry C. Potter.

La plupart du temps toutefois, la rédemption mise en scène ne sera pas aussi spectaculaire ou source d'improbables contrastes, et plutôt qu'un personnage objectivement hostile à l'effort national, ce sont plutôt des individus simplement irresponsables, inconséquents et indisciplinés qui se montreront « touchés par la grâce » à l'écran. Hymne cinématographique à la gloire du corps des Marines, *To the Shores of Tripoli*<sup>275</sup> (1942) montrait la façon dont le fils d'un ancien officier des Marines, séducteur et indiscipliné, finissait par « rentrer dans le rang » lors de son service obligatoire. Violent et insolent, impliqué dans une bagarre avec l'un de ses supérieurs (qui décide finalement de le protéger par respect pour son père), il finissait par apprendre la loyauté et le sens du sacrifice mais à un degré toutefois moindre que dans la plupart des autres réalisations de l'époque, l'action du film se situant dans le cadre de la formation des conscrits entre 1940 et 1941 et non au cours de la guerre à proprement parler. Sur le point de quitter l'armée pour finir son service militaire au sein d'une administration, il regagnait son unité in extrémis à l'annonce de l'attaque sur Pearl Harbor dans une fin de circonstance qui fut changée au gré des événements, le script d'origine ayant été écrit avant l'entrée en guerre des Etats-Unis. D'abord indigne par son comportement de son illustre ascendance avant de se ressaisir, le personnage principal incarné par John Payne évoquait donc une autre image biblique, celle du fils prodigue, faisant ainsi des isolationnistes les enfants prodiges d'une communauté nationale désormais toute entière tournée vers l'effort de guerre : certes

---

<sup>275</sup> Bruce HUMBERSTONE, *To the Shores of Tripoli* [V.F.: *Tripoli/Les rivages de Tripoli*], Daryl F. Zanuck/20<sup>th</sup> Century Fox, 86 mn, mars 1942. Le titre original du film reprend un vers de l'hymne des Marines, lequel vers fait référence à la première guerre barbaresque (ou guerre de Tripoli) et notamment à la prise de la ville de Derna, considérée comme le premier fait d'armes historique majeur du corps des Marines. Ceci explique également pourquoi, en dépit des attentes suscitées par son titre, son titre, l'action du film ne quitte pas le territoire américain.

moralement fautifs, mais pardonnée et dignes de toutes les attentions de la part de leurs compatriotes pour peu qu'ils se donnent la peine de revenir dans « le droit chemin » (ici métaphore de l'interventionnisme).

Figure importante du cinéma de l'époque et habitué des rôles de rebelles convertis, James Cagney avait dès 1940 tenu un rôle dans la même veine dans *The Fighting 69th*. Dédié à l'histoire vraie (mais évidemment romancée pour l'occasion) d'un bataillon new-yorkais composé d'Américains d'origine irlandaise durant la première guerre mondiale, le film montrait un Cagney insolent et provocateur. Indiscipliné, paresseux, peureux et bagarreur, son personnage finissait même par être condamné à être fusillé par une cour martiale pour avoir, par sa négligence au cours d'une mission, entraîné la mort de trois de ses camarades. Mais en l'attente de son exécution et alors même qu'un bombardement ennemi lui offre la possibilité de sauver sa vie en s'échappant, il est soudainement ému par la prière des blessés de son régiment et, plutôt que de rester à l'abri, court rejoindre ses camarades pris en embuscade. Après s'être improvisé obusier, il sacrifie même sa propre vie en se jetant sur une grenade lancée depuis la tranchée adverse afin de sauver la vie de ses frères d'armes. Réalisé environ deux ans avant Pearl Harbour<sup>276</sup>, ce film de William Keighley se terminait toutefois de façon équivoque par la prière du prêtre militaire du régiment appelant de ses vœux que les sacrifices des morts du régiment puissent faire de l'Amérique une « citadelle de paix, de paix éternelle », une idée rappelant l'idée de « war to end all wars ». Alors qu'un conflit comparable faisait déjà rage de l'autre côté de l'Atlantique, ces mots pouvaient tout à la fois être interprétés comme un appel à la

---

<sup>276</sup> Le film était sorti au Etats-Unis en janvier 1940.

mobilisation, mais aussi comme une incantation pour éviter le renouvellement de pareil évènement, appelant du fait du contexte scénaristique à faire des morts de la Première Guerre Mondiale les derniers morts américains dans ce type de circonstances. Cette ambigüité avait probablement pour objectif d'éviter précisément toute accusation de propagande interventionniste à une époque où cette question restait sensible et source de division dans la société américaine, permettant paradoxalement à ce film de pouvoir paraître engagé pour deux causes contradictoires : les pro-interventionnistes pouvaient y voir un appel à un sursaut en faveur de l'entrée en guerre, tandis que les opposants à cette idée pouvaient n'en retenir que le rappel de l'héritage de la guerre précédente, et une incitation à explorer toutes les solutions permettant de concrétiser le souhait de ne plus voir ce type de situation se reproduire.

Deux ans plus tard, il n'y avait par contre plus aucune ambigüité quant au message lorsque Cagney retrouvait le même type de rôle dans *Captain of the Clouds* [figure 25b]. Casse-cou et provocateur, son personnage (cette fois un canadien originaire de l'Ontario) s'engage dans la Royal Canadian Air Force, certes motivé par un discours patriotique signé Churchill mais aussi en partie par dépit et suite à un malentendu ; profondément indiscipliné, il est ensuite révoqué pour avoir provoqué l'accident ayant blessé gravement son copilote et décide de se venger en survolant de façon non autorisée et par provocation une cérémonie officielle de l'armée de l'air, un incident au cours duquel le pilote l'accompagnant se tue. Se sentant coupable, il usurpe alors l'identité de celui-ci et parvient à se réengager, mais lors de sa première et ultime mission, dans un geste sacrificiel teinté de rédemption, il rentre volontairement en collision avec le chasseur allemand qui l'avait pris pour cible afin de sauver le reste de

son escadre. Là encore, un personnage trouble et aux antipodes de la discipline habituellement associée aux membres des forces armées se révélait au final, et de façon inattendue, capable d'aller au paroxysme du sacrifice.

On notera dans le même temps une certaine constante dans la morale hollywoodienne : lorsque l'erreur ou le comportement déviant commis avait causé directement ou indirectement la mort d'autrui, c'était systématiquement sa propre mort qui concluait la démarche expiatoire du fautif, quelle que soient par ailleurs l'ampleur et la sincérité de sa rédemption. On pourra toujours citer en contre exemple à ceci le personnage du sergent Winocki interprété par John Garfield dans *Air Force* en 1943 : ancien aspirant-pilote renvoyé de l'école de l'air suite à un accident ayant entraîné la mort d'un autre pilote, il devient ensuite mitrailleur à bord d'un bombardier et survit à la fin du film. Toutefois, l'accident en question n'est qu'évoqué au cours d'un dialogue au début du film et n'est en aucun cas montré à l'écran, et s'il semble avoir été lié à l'incompétence du personnage en tant que pilote il est également précisé que celui-ci n'avait fait l'objet d'aucune sanction, diluant ainsi sa responsabilité aux yeux du spectateur.

Porteuse mais sans doute un peu convenue, cette thématique du fautif repentant dont la réhabilitation aux yeux du public prenait pour forme son implication héroïque dans la lutte contre les ennemis de la nation donna parfois lieu à des variantes sous forme de jeux scénaristiques : dès les premières images du film mal nommé *Across the*

*Pacific*<sup>277</sup> réalisé par John Huston en 1942, le personnage incarné par Humphrey Bogart apparaissait comme un officier disgracié, renvoyé de l'armée américaine après avoir été déclaré coupable de vol par une cour martiale quelques jours seulement avant Pearl Harbour ; mais ce n'est qu'une couverture : il est en réalité un espion, chargé de mettre à jour les plans d'un réseau de saboteurs à la solde du Japon et dont l'armée américaine a jugé bon de rendre l'image faussement trouble afin de le rendre insoupçonnable. Ainsi, la « faute » n'étant pas réelle mais montée de toutes pièces, la rédemption n'est qu'une mise en scène et apparaît comme une façon habile de jouer sur les codes<sup>278</sup> des films de l'époque.

Très présents à l'écran, ces revirements du tout au tout (qu'ils soient en matière d'opinion ou en termes de comportements) apparaissent avec le recul comme symboliquement importants pour affirmer le double rôle contradictoire de cette période dans l'histoire américaine. En premier lieu, l'exploitation de cette thématique a pu contribuer à rendre possible et acceptable dans l'esprit du grand public américain un changement idéologique majeur dans la société, dédramatisant en quelques sortes un investissement national dans les affaires du monde qui aurait pu dans un premier temps apparaître comme subi et forcé par la marche des événements. Dans le même temps, le fait que les mêmes personnages puissent ainsi, en l'espace de deux heures sur

---

<sup>277</sup> Adapté d'une nouvelle sérialisée de Richard Macauley publiée dans le *Saturday Evening Post* et intitulée *Aloha Means Goodbye*, le scénario qui datait pourtant d'avant le jour fatidique du 7 décembre 1941 aurait à l'origine du voir Bogart faire échouer un complot japonais visant à permettre un bombardement de... la base américaine de Pearl Harbor ! Rattrapé par l'Histoire, le scénario fut modifié et c'est finalement un attentat contre le canal de Panama que le héros met en échec. Le bateau sur lequel se trouvent les protagonistes partant de New York, l'océan Pacifique n'est donc à aucun moment traversé mais le titre prévu à l'origine pour le film n'a curieusement pas pour autant été adapté à ce changement scénaristique pourtant majeur. A noter qu'à la sortie du film dans l'hexagone en 1945, le problème ne se posa pas puisque le titre fut traduit en français par *Griffes Jaunes*, ce qui avait au moins le mérite d'annoncer la couleur quant au racisme patent du film.

Voir notamment Mary ASTOR, *A Life on Film*, New York: Delacorte Press, 1971, p.157, et Sheri Chinen BIESEN, *Blackout : World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, p.77.

<sup>278</sup> Nous parlons bien évidemment ici de codes au sens officieux et non-légal du terme, et pas de réglementations officielles comparables au Code Hays.



le grand écran, évoluer d'une façon aussi spectaculaire et inattendue mais néanmoins généralement crédible grâce au talent des scénaristes permettait à ce changement de s'inscrire dans une certaine continuité, humanisant ainsi l'évolution du pays à travers des paraboles la mettant en illustrant un parallèle avec le parcours personnel d'un ou plusieurs individus.

Dès lors, sortir de l'isolationnisme n'apparaissait plus comme une capitulation idéologique collective, pas plus que le retour dans le droit chemin des « brebis égarées » ne prenait des allures de concession à un conformisme banal : dans les deux cas, ces changements s'inscrivaient de façon presque naturelle dans des parcours individuels et devenaient les signes valorisants d'une capacité à s'adapter aux circonstances. Qu'elle soit idéologique ou sociale, la rédemption des personnages à l'écran adressait, de fait, le message d'une possible repentance à une société américaine toujours friande de croire en la capacité pour tout un chacun de « faire la différence ». On notera d'ailleurs que ce message était délivré sous un jour positif : à partir du moment où toute erreur apparaît à l'écran comme réparable (même si cette réparation a un prix) et pas suffisamment infamante pour amoindrir l'admiration suscitée par la forme que prend cette réparation, alors le spectateur américain n'a pas à se sentir stigmatisé pour les choix qui ont pu être les siens (et qui, statistiquement, l'étaient d'ailleurs très probablement) à une époque alors encore pas si lointaine. Présentée comme rattrapable, cette erreur de jugement échappe ainsi au statut de source de division au sein de la société américaine : s'il est toujours temps d'agir, ceux qui avaient été anti-interventionnistes n'ont pas à culpabiliser ou à se sentir en position

d'infériorité, pour peu bien sûr qu'ils soient prêts à consentir à tous les efforts nécessaires. Psychologiquement, la recette est habile, consistant à chercher à amener une frange non négligeable de la population à redoubler d'efforts du fait de ses orientations idéologiques passées, mais sans pour autant mettre en avant un message culpabilisant : à travers la starification dont elle fait l'objet, la rédemption n'est pas cantonnée au seul rachat d'une erreur passée, mais est également présentée comme l'un des chemins possibles vers la reconnaissance.

De même et sur un plan peut-être plus collectif (ou en tout cas moins dissocié entre anciens pro- et anti-guerre), après Pearl Harbor, l'insistance sur l'évolution mentale et idéologique de certains personnages incarnant métaphoriquement le pays tout entier permettait aussi une réécriture de l'histoire collective : à l'écran, bien qu'influencé par la brutalité révélée des régimes ennemis, l'engagement américain apparaissait comme le fruit d'un choix idéologique lentement mais efficacement construit tout au long du film, et non une réaction forcée et contrainte, immédiate et épidermique, à une agression directe et immédiate. Ainsi, la « Bonne Guerre » (« Good War ») pouvait-elle apparaître comme un choix réel et assumé, et non comme une décision prise sous la contrainte et la force des événements après une agression extérieure. A cet égard et en termes de déni tournant à la réécriture des événements, on pourra voir là quelques points commun avec le mythe d'après-guerre du « tous résistants » qui a pu avoir cours à une époque en France, à la différence notable qu'à aucun moment la société américaine n'a semblé nier la réalité de son cheminement idéologique dans des proportions comparables.

## Chapitre 5 – De la conscription au retour : représentation des forces armées dans une société américaine en guerre

Si le principe même de la conscription permettait de facto d'aider à faire rentrer au sens premier du terme la guerre dans nombre de foyers américains via la mobilisation de l'un ou plusieurs de ses membres, cela ne pouvait aller sans quelques effets secondaires. Si nombre de familles envoyaient l'un voire plusieurs de leurs membres pour servir le pays, il convenait en retour de gérer au mieux l'image qui serait renvoyée des troupes auprès d'un public d'autant plus attentif qu'il se sentait concerné et impliqué au plus près. Présent dans l'esprit et les préoccupations quotidiennes des familles des hommes mobilisés, l'uniforme devint naturellement tout aussi présent dans les différents espaces médiatiques.

A ce titre, le rétablissement de la conscription par Roosevelt dès 1940 aura également joué son rôle de préparation à la guerre, les différentes branches des forces armées ayant déjà commencé dès ce moment-là à assurer leur promotion auprès du grand public afin d'attirer les volontaires tandis que le cinéma, forcément intéressé par un thème concernant directement une part non négligeable de son public potentiel<sup>279</sup>, s'était consacré à la production de films traitant de la conscription : les *draft movies*.

---

<sup>279</sup> Le *Selective Training and Service Act* de septembre 1940 exigeant le recensement de tous les hommes âgés de 21 à 35 ans, les chiffres du recensement portant sur cette même année permettent d'estimer à environ 16 millions le nombre de personnes potentiellement concernées par cette étape, l'incorporation étant quant à elle conditionnée à un tirage au sort. Voir les chiffres officiels pour l'année 1940 sur le site du Bureau du Recensement des Etats-Unis : <https://www2.census.gov/prod2/statcomp/documents/1941-02.pdf>

Préfigurant les films de guerre mais le plus souvent sur un ton aussi léger et dédramatisant que possible, ces films semblaient avoir pour but de rassurer les proches des appelés sur leurs conditions de vie tout en tenant éloigné le spectre d'une guerre dont l'ombre planait pourtant déjà dans l'esprit collectif. Après la déclaration de guerre, ce phénomène ne fit évidemment que prendre de l'ampleur, mais là encore sa préexistence même à moindre échelle lui permettait de s'inscrire dans une forme de continuité, ce type de message n'apparaissant de fait nouveau que de par son ampleur mais pas de par sa nature.

## **1 – La conscription, une affaire d'hommes, ou une certaine image de la masculinité**

Bien que concernant théoriquement une population masculine allant de 18 à 64 ans, la conscription était dans les faits surtout l'affaire d'hommes jeunes, souvent célibataires<sup>280</sup>, et le plus souvent sans famille à charge<sup>281</sup>. Cette réalité sociologique fut largement prise en compte dans l'imagerie traitant de l'armée à cette époque et notamment dans la communication destinée aux recrues. Mais si l'Armée, la Navy et l'Armée de l'Air se livrèrent à une forte concurrence par affiches ou films interposés afin d'attirer les candidats à l'engagement volontaire, on ne peut pas dire qu'elles rivalisèrent d'imagination pour ce faire, et de façon assez stéréotypée les messages

---

<sup>280</sup> Dès juin 1942, la volonté de protéger l'institution familiale poussa le Gouvernement à reporter sine die l'incorporation des hommes mariés, sauf en cas de volontariat. C'est toutefois le statut marital à la date de convocation pour incorporation qui était explicitement retenu, rendant ainsi inopérant le stratagème consistant à se marier pour éviter de devoir remplir ses obligations militaires.

<sup>281</sup> Jusqu'en 1943, les pères de famille étaient exemptés de conscription obligatoire au titre du Selective Service Act. Il est à noter que l'année précédente, une allocation mensuelle partiellement prélevée sur la solde du mari et majorée pour chaque enfant à charge avait été créée et versée aux épouses des hommes mobilisés, ceci dans le but de stimuler le volontariat. Voir à ce sujet Richard LINGEMAN, *Don't You Know There's A War On? : The American Home Front, 1941-1945*. New York : Thunder's Mouth Press/Nation Books, 2007 [édition originale: 1970], p.92.

tournaient le plus souvent autour d'une thématique principale : quelle que soit son arme d'affectation, l'homme en uniforme apparaissait comme un héros en puissance. Représenté comme jeune, dynamique et sûr de lui, ce stéréotype présentait le double avantage de flatter l'image que les jeunes recrues potentielles pouvaient avoir d'elles-mêmes, mais aussi de rassurer l'ensemble de la population sur le sort et la sécurité du pays, présenté comme entre de bonnes mains. On notera que sur ces plans, c'est surtout par leurs styles graphiques plus au goût du jour que ces affichages différaient de leurs prédécesseurs datant de la Première Guerre Mondiale, les thématiques et les approches se ressemblant sur bien des points .

#### **A – Le prestige de l'uniforme au service du volontariat**

Occasionnellement, l'homme au service de la défense de son pays était explicitement représenté comme séduisant, ainsi que l'illustre parfois de façon explicite la présence à son bras d'une belle et jeune femme. En promouvant le prestige de l'uniforme, les forces armées faisaient donc du thème (incontournable dans le domaine de la fiction) des relations de séduction entre hommes et femmes une sorte d'auxiliaire de recrutement, puisqu'en entretenant auprès d'un public féminin l'image (pour ne pas dire le mythe) du soldat en tant qu'homme forcément désirable, c'étaient par ricochet la conscription voire l'engagement volontaire qui devenaient à leur tour désirables pour les hommes souhaitant en quelque sorte et grâce à eux s'approprier une caractéristique devenue synonyme de succès (en l'occurrence amoureux) [figure 26a]. Une telle association d'idée permettait également de renforcer le lien dans l'esprit collectif entre uniforme et virilité, associant donc l'engagement à une valeur

instinctivement positive dans l'esprit de nombre de jeunes hommes. Intelligemment basée sur des caractéristiques immuables inhérentes à la jeunesse, une telle thématique de recrutement n'était toutefois là non plus pas nouvelle : déjà, en 1917, une affiche montrait une jeune femme en uniforme de marin regrettant de n'être pas un homme pour pouvoir s'engager dans la Navy [figure 27a]. Si le propos lui-même était relativement contestable sur un plan factuel puisque les femmes avaient en réalité obtenu dès 1916 la possibilité de s'engager en tant que réservistes dans les forces navales, le slogan était quant à lui clair et direct : « *be a man and do it !* » (« sois un homme et fais le ! »). Derrière l'appel à l'orgueil et à la virilité qui émanait de ce message (quel homme, jeune de surcroît, pouvait vouloir paraître moins courageux qu'une femme surtout lorsque le défi est ainsi lancé devant tous, les affiches ayant investi l'espace public ?), l'on pouvait également percevoir un message plus discret mais tout aussi potentiellement porteur dans l'inconscient des jeunes hommes de l'époque à travers l'ambiguïté de l'expression « *do it* », sous-entendu évoquant déjà (mais à mots forcément couverts pour des questions de décence) la sexualité supposément épanouie qui s'offrait aux engagés, les hommes en uniforme étant déjà à l'époque réputés être attirants aux yeux des femmes. Paradoxalement, une fois engagés, c'était bien sûr non seulement à un entourage quasi-exclusivement masculin que les conscrits étaient confrontés, mais aussi à des messages quasi-moralisateurs destinés à calmer leurs ardeurs comme ceux délivrés par le personnage du Soldat Snafu qui dépeignait régulièrement la femme fatale comme une espionne à la solde de l'ennemi ou une source de maladies vénériennes, la réduisant donc dans les deux cas à une source de danger<sup>282</sup>.

---

<sup>282</sup> Voir notamment l'épisode du « Private Snafu » intitulé *Booby Trap* réalisé par Robert CLAMPETT

Sur le grand écran, les relations de séduction étaient également parfois mises en avant, permettant une certaine continuité avec l'un des thèmes éternels du cinéma (celui des rencontres amoureuses), et évitant ainsi que le clivage soit trop complet entre comédie romantique et film de guerre. On remarquera toutefois que ce « mélange des genres »<sup>283</sup>, sans toutefois totalement disparaître, se fera nettement moins fréquent après Pearl Harbour : les films se focalisant alors le plus souvent sur les opérations militaires à proprement parler, les femmes ne pouvaient, par soucis de réalisme, être représentées comme étant présentes au cœur de l'action. Ainsi, si elles restaient évoquées à l'écran, c'était la plupart du temps via les lettres ou photos reçues par les conscrits, évocations de l'attente plein d'espérance d'un après-guerre dont la perspective réunissait dans le même espoir personnages et spectateurs.

### **B – Imagerie propagandiste et société de consommation**

Mais si ces messages incitatifs directs liés au recrutement peuvent paraître logiques et d'une certaine façon convenus, un autre domaine certes voisin mais peut-être plus inattendu contribua à rendre incontournable l'évocation des troupes dans l'iconographie de l'époque : celui de la publicité commerciale. Sur le fond, il apparaît particulièrement logique que les communicants aient vu dans l'exploitation du conflit la base d'une symbiose évidente : en liant son image à la grande cause nationale de la défense des valeurs américaines, une entreprise ne pouvait que bénéficier grandement de l'image profondément patriotique et engagée qu'elle donnait ainsi d'elle-même.

---

(produit par Leon Schlesinger et Theodor « Dr. Seuss » Geisel, 4 mn, janvier 1944).

<sup>283</sup> A la fois entre genres cinématographiques, mais aussi entre personnages masculins et féminins.

Dans le même temps, la récupération par certaines campagnes de messages que les agences de communication gouvernementales elles-mêmes souhaitaient explicitement voir mis en avant donnait à cette exploitation thématique des allures moralement incontestables, puisque faisant apparaître les marques qui s'en servaient comme les auxiliaires de la propagation d'un message et non comme de simples profiteurs parasitant une cause d'intérêt national pour leurs seuls intérêts. C'est dans cette logique qu'un certain nombre de marques utilisèrent elles aussi une iconographie liée directement ou indirectement à l'armée. Les objets les plus quotidiens étaient ainsi présentés sous un jour différent les liant à l'effort de guerre, et au vu du corpus important des documents illustrant ce style de messages il est possible d'en établir une typologie autour de trois principaux axes :

**a/ mise en avant de l'implication de l'entreprise dans l'effort de guerre**

Dès février 1942, le fabricant de machines à écrire Corona s'offrait une pleine page dans *Life* pour inciter les jeunes femmes à suivre des formations de dactylo , donnant de l'entreprise, à travers ce message, l'image d'un auxiliaire de recrutement pour l'effort national. A la même époque, le fabricant d'appareils téléphoniques Western Electric vantait les changements intervenus dans la fabrication de ses produits afin d'économiser de l'aluminium, nécessaire à l'effort de guerre. Dans la même logique, des entreprises de nombreux secteurs mirent en avant leur soutien à l'effort de guerre en incitant l'homme de la rue à prendre les mesures nécessaires pour l'entretien de son poste de radio ou encore de son véhicule (essentiellement l'économie des pneumatiques) afin d'économiser certains matériaux. Dans ce domaine, l'un des



exemples à la fois les plus connus et paradoxalement les plus originaux est celui de la marque de cigarette Lucky Strike : à l'origine, le paquet de la marque était illustré du fameux logo en forme de cible disposé sur fond vert ; or, en 1942, une grande campagne accompagna le changement de couleur de fond du paquet, du vert vers le blanc, autour du slogan « Lucky Strike green has gone to war » (« le vert de Lucky Strike est parti au front »). Si ce changement pouvait sembler évoquer une sorte de « jeu de rôle » mettant en parallèle le vert des paquets et celui des uniformes des soldats mobilisés, la marque enfonça le clou dans sa communication en accompagnant ce changement d'un argument qui se voulait éminemment rationnel : selon les communicants en charge de la campagne, la couleur verte emblématique des paquets était jusque là obtenue à l'aide de cuivre, matériau dont la nécessité pour l'effort de guerre avait entraîné la raréfaction. Ainsi, symboliquement, la couleur verte des paquets était-elle mobilisée non seulement de façon symbolique mais aussi de façon très concrète, à travers le métal nécessaire à son obtention, accompagnant donc symboliquement les conscrits, eux aussi de vert vêtus. Ainsi argumenté, ce message permettait ainsi à la marque de paraître proche et solidaire des personnes touchées par le départ de l'un de leurs proches mobilisé. Toutefois, si l'argument était habile, il n'était pas moins faux : techniquement, l'encre verte des paquets de la marque n'était en effet pas issue du cuivre mais du chrome. Le changement de couleur n'avait donc pas été dicté par des impératifs matériels, ni même comme on pourrait le penser par une simple volonté de jouer sur les symboles le temps d'une campagne publicitaire supposée coïncider avec une autre campagne, celle-ci militaire : le but était en réalité bien plus prosaïque tout en étant purement commercial, des études marketing ayant en

effet révélé qu'un packaging blanc serait plus populaire que le vert auprès des consommatrices à un moment où les femmes constituaient la nouvelle cœur de cible des cigarettiers, le nombre de fumeuses connaissant alors une forte expansion. De façon presque cynique et alors que l'Amérique toute entière espérait le retour sains et saufs de ceux de ses proches qui avaient été envoyés au combat, la marque n'hésitait donc pas à joindre à leur image celle d'une image commerciale qui, elle, était de toute évidence condamnées par avance : on notera en effet que depuis cette date, le paquet est resté blanc.

#### **b/ la notion de protection**

Un certain nombre de compagnies d'assurance cherchèrent également à lier leurs produits aux préoccupations du temps, notamment en créant un lien entre la protection du pays (via l'effort de guerre collectif) et la protection, plus individuelle celle-là, de ses proches par le père de famille et souscripteur potentiel (on notera que, signe à nouveau des stéréotypes en vogue de l'époque, ce genre de messages, même publié dans des revues généralistes telles que *Life* ou *Time Magazine*, était totalement sexué et mettait exclusivement en avant des protagonistes masculins<sup>284</sup>). Si cette démarche pourrait passer pour un exemple anecdotique parmi tant d'autres de tentatives de récupérations du conflit à des fins commerciales, elle se trouve au contraire illustrer une thématique particulièrement signifiante de ces récupérations publicitaires : celle de la protection au sens large. Car si le parallèle se contentait de juxtaposer deux formes de protection, d'autres industries allèrent plus loin et mirent en

---

<sup>284</sup> Cet aspect sera davantage développé dans le chapitre 7.

avant la façon dont leurs propres produits pouvaient d'une certaine façon prendre soin des soldats en mission, là aussi afin d'en faire un argument publicitaire.

Ainsi, fin 1943, la deuxième de couverture du très féminin *American Home Magazine* montrait une publicité pour la marque de serviettes de toilettes Cannon Towels illustrée d'un dessin montrant le réconfort apporté par ses produits aux G.I.s en mission dans la jungle, jouant par la même occasion sur le charme puisque sur quatre soldats représentés trois semblaient sortir de leur bain, presque nus, et n'étaient vêtus que de leurs seules serviettes et de leur casque. Le décalage créé par cette image était double : d'un côté, opposition entre les conditions dantesques des missions dans la jungle et un petit moment de confort presque banal ; de l'autre, opposition entre la quasi-nudité des soldats, évoquant une certaine vulnérabilité, et d'autres éléments évoquant la force, notamment leurs musculatures athlétiques mais aussi leurs casques ou encore le couteau dépassant de la poche du seul des quatre protagonistes à avoir conservé son pantalon, sa serviette étant posée sur son épaule. Le texte principal ainsi qu'un encart concourraient à faire passer le même message : les serviettes de la marque étant envoyées par millions à destination des troupes, les stocks disponibles pour la population civile étaient voués à une certaine raréfaction, tandis que quelques lignes en bas de page prodiguaient des conseils d'entretien destinés à allonger la durée de vie de ces produits. D'autres variantes de cette publicité parurent également dans le cadre d'une série intitulée « True Towel Tales »<sup>285</sup>, montrant à chaque fois des soldats plus ou moins nombreux dans des situations décalées, parfois ludiques voire même ouvertement comiques mais toujours rassurantes, et surtout aux antipodes du danger

---

<sup>285</sup> Au moins six variantes numérotées sont répertoriées, focalisant chacune explicitement le récit sur des représentants de différentes armes : Armée, Navy, régiments blindés, Armée de l'air...

pourtant inhérent à leur mission. On notera que s'il peut apparaître tentant de lier aujourd'hui de telles représentations à une certaine forme d'esthétique homosexuelle à vocation érotisante<sup>286</sup>, le contexte de la publication de cette campagne (à savoir dans un magazine thématique explicitement destinées aux ménagères et aux mères de familles) ne laisse évidemment que peu de place à ce type d'interprétation dans une analyse des intentions d'origine de la campagne telle que réalisée à l'époque, le public visé étant quasi-exclusivement féminin. Entre idéalisation du corps des soldats et vision rassurante d'un confort assuré malgré des circonstances particulièrement pénibles, on remarque d'ailleurs la capacité de ces publicités à s'adresser à divers stéréotypes possibles de lectrices de cette publication, faisant à la fois appel aux codes de la séduction mais aussi à ceux du rôle conventionnel de la femme au foyer, soucieuse du confort des siens.

C'est aussi sur l'idée de confort que misaient nombre de publicités pour l'industrie du tabac, tablant sur l'achat en masse de cartouches de cigarettes par les proches des soldats afin de les leur envoyer ainsi qu'en témoignent certaines publicités exploitant très explicitement cette trame narrative d'un soldat exprimant son plaisir de recevoir un tel présent ; dans cette même idée, en 1942, la marque Chesterfield mit en avant le soutien d'une responsable de « Bundles For Bluejackets », une association ayant pour but de financer et expédier des colis destinés aux marins de l'U.S. Navy. De son côté, la marque Shaft promouvait son modèle de rasoir électrique Shavemaster

---

<sup>286</sup> L'introduction par Scotty Bowers du livre en édition trilingue *My Buddy: World War II Laid Bare* (Köln, Paris : Taschen, 2014) de Dian HANSON (VO p.61, VF p. 99) insiste sur une interprétation déssexualisée du mélange entre nudité et complicité qui pouvait régner dans les régiments en opération, arguant notamment qu'une part importante des conscrits étaient jeunes et ignorants des choses du sexe.

en le présentant comme « l'un des modèles préférés des appelés »<sup>287</sup>, et osait même comme accroche un « Keep'em Shaving » en référence au fameux « Keep'em Firing » de nombreux messages destinés notamment aux travailleurs des usines fournissant les forces armées.

Au final, ces stratégies marketing véhiculaient essentiellement deux types de messages : la réciprocité d'une part, la substitution de l'autre. La réciprocité consistait en l'occurrence :

- d'une part à témoigner auprès des prospects du front intérieur, soumis à diverses restrictions et privations, de la solidarité des entreprises en montrant comment elles aussi prenaient leur part dans l'effort collectif ;
- d'autre part à donner l'image d'une protection matérielle et quotidienne apportée à travers divers éléments de confort à ceux-là mêmes qui protégeaient le pays sur le plan militaire.

Quant à la substitution, elle consistait à conférer aux entreprises concernées l'image d'entités pouvant, à travers la présence de leurs produits, procurer quotidiennement aux conscrits le soin, l'attention et le confort que leurs proches (notamment leurs épouses ou mères, les messages suivant les stéréotypes de genre de l'époque) n'étaient plus matériellement en mesure de leur apporter du fait de la distance. Autre forme de substitution, on notera que l'industrie du tabac aura, le temps de la guerre, remplacé l'image du professionnel de santé recommandant ses produits<sup>288</sup> par celle du soldat,

---

<sup>287</sup> « a favorite of men in the Service ». Magazine *Life* du 23 novembre 1942, p.6.

<sup>288</sup> Dans les années 30 par exemple, Lucky Strike se prévalait dans une campagne du soutien de 20 679 médecins qui déclaraient leurs cigarettes « moins irritantes » que les autres ; après la guerre, Camel lancera en 1946 une campagne se prévalant du statut de marque la plus consommée parmi les

remplaçant par là-même la mise en avant d'une caution scientifique par celle d'une autorité morale, mais aussi l'argument d'un bien-être physiologique par celui d'un bien-être mental.

Mais ces messages ne constituaient bien sûr pas l'essentiel de l'iconographie des troupes durant cette période. La plupart du temps, l'image des troupes dans la population était forgée par le biais de représentations à vocation documentaire et journalistique ayant davantage trait à la vie quotidienne des troupes, quoique dans des contextes aussi divers que variés.

## **2 – Le photojournalisme et la vie des troupes en opération**

A longueur de magazines, l'armée était également omniprésente. Dès l'approche de l'incorporation de la première vague de conscrits en 1940, les magazines populaires avaient multiplié les reportages ayant pour effet de familiariser l'ensemble de la population avec le quotidien des différentes forces armées. Ainsi, dans son numéro du 21 octobre 1940, *Life* avait publié un reportage de quatre pages intitulé dont le titre clamait que « les soldats américains de 1940 mesurent 5 cm de plus et pèsent 7 kg de plus que ceux de 1917 »<sup>289</sup> ; si le reportage détaillait les examens médicaux préliminaires à l'incorporation, il abordait déjà également quelques uns des aspects quotidiens de la vie dans l'armée, notamment les séances d'exercices physiques et la question de la ration alimentaire au mess. Dès la semaine suivante,

---

médecins, tandis qu'en 1949 Viceroy se prévaudra du soutien d'un personnage de dentiste, montrant la résurgence de ces références.

<sup>289</sup> « American Soldiers in 1940 are 2 in. taller, 15 lb. Heavier than 1917 », dans le numéro de *Life* du 21 octobre 1940, pp. 57 à 60.

c'était la Navy qui était à l'honneur avec un numéro spécial tout entier qui lui était consacré, y compris les pages consacrées à la mode qui se focalisaient sur la façon dont diverses créatrices s'étaient, à la demande du magazine, inspirées des uniformes de l'institution pour créer de nouveaux modèles. Au fil des articles, le magazine faisant entrer le lecteur dans la quotidien et même l'intimité des recrues, abordant des considérations telles que la coupe de cheveux réglementaire (décrite comme un rite initiatique), les moments ludiques partagés par les marins sur les ponts des navires ou encore l'importance pour les recrues d'apprendre à dormir dans un hamac. Le terme d'intimité est ici tout sauf galvaudé, puisque la partie intitulée « The Men » débutait par la photo d'un jeune entrant dans la marine, nu et vu de dos, se dirigeant selon la légende accompagnant l'image vers sa première douche après avoir quitté ses habits civils, image ambivalente mêlant fragilité et idée de transformation via ce que l'on pourrait comparer à une certaine forme de mue, l'uniforme de marin ayant vocation à remplacer les habits civils via l'intermédiaire de cette nudité certes passagère mais néanmoins jugée assez pertinente pour être immortalisée sur pellicule.

Par la suite, le lecteur américain put également lire via divers supports des articles comparant l'armée américaines à ses homologues contemporaines, tel l'article intitulé « The American Army is Different » publié dans le magazine *The American Mercury* en août 1942<sup>290</sup>. Ecrit par l'écrivain et journaliste Hans Habe (1911-1978), d'origine austro-hongroise et juive qui avait fuit vers la France et intégré la Légion étrangère après l'Anschluss avant de trouver refuge aux Etats-Unis au service des

---

<sup>290</sup> Hans HABE, « The American Army is Different », in *The American Mercury*, août 1942, pp. 206-214.

forces armées américaines<sup>291</sup>, ce texte comparait autour de huit points principaux les conditions de vie des soldats américains à celles des troupes françaises, allemandes et italiennes qu'Habe avait eu l'occasion de côtoyer au préalable. La conclusion se voulait évidemment<sup>292</sup> rassurante : plus civilisées (notamment vis-à-vis des femmes) et disciplinées, les troupes américaines étaient également mieux équipées et plus efficacement soignées que les autres.

Par la suite et tout au long du conflit, de nombreux reportages, notamment photographiques, furent consacrés non seulement aux centres d'entraînement mais aussi et même surtout aux opérations des troupes américaines dans le Pacifique comme en Europe. Mais si le photoreportage a en théorie vocation à rendre compte de la réalité de la façon la plus neutre possible, ce mode d'information en particulier se vit à l'époque parfois littéralement contrecarré dans cette mission par un certain nombre d'impondérables liés au contexte, obligeant dans la plupart des cas à se contenter d'images posées après les combats ou parfois de reconstitutions de ceux-ci (et non d'images prises « sur le vif »), tandis que le choix des images publiées faisait lui aussi l'objet d'un encadrement plus ou moins strict par la censure militaire.

De façon emblématique, la plus connue et emblématique des images mettant en scène des soldats américains durant ce conflit est et reste la photographie prise le 23 février 1945 par Joe Rosenthal, photographe de l'Associated Press en mission parmi

---

<sup>291</sup> En 1943, postérieurement donc à la publication de cet article, Habe retournera sur le front en Europe.

<sup>292</sup> L'introduction de l'article jouait au moins la transparence, révélant qu'Habe faisait une tournée des camps d'entraînement de l'Armée pour non seulement en observer les conditions de vie mais aussi pour y dispenser des conférences à destination des soldats (HABE, op. cit., p. 206).



les troupes américaines dans le Pacifique et intitulée *Raising the flag on Iwo Jima* [figure 28]. On y voit six hommes en uniforme, cinq « Marines » et un médecin militaire, luttant ensemble pour lever une hampe portant la bannière étoilée au sommet du mont Suribachi, point culminant de l'île japonaise d'Iwo Jima. Cette image était tellement puissante et porteuse de symboles qu'elle fut immédiatement reprise en « une » de très nombreux quotidiens à travers le pays, devenant même par la suite l'attraction centrale de la septième campagne d'emprunt de guerre [figure 27b]. Cette popularité peut sans doute s'expliquer par un certain nombre d'éléments symboliques liés à cette image.

Premier élément, l'élévation d'un drapeau américain en territoire ennemi ne pouvait apparaître que comme un symbole de victoire aux yeux du grand public, d'autant plus qu'Iwo Jima n'était pas une conquête japonaise réalisée préalablement au cours du conflit mais faisait partie intégrante du territoire nippon d'avant-guerre. Cette lecture de l'image est d'autant plus exagérée et erronée que la photographie fut en réalité prise au premier jour d'une bataille qui, au final, dura plus d'un mois, et qui en était donc tout juste à son commencement au moment où ce cliché fut diffusé à travers le pays ; toutefois, sa reproduction dans l'ensemble de la presse ne pouvait qu'induire un regain d'optimisme sur l'issue du conflit dans l'esprit des lecteurs : la fin de la guerre en Europe approchant, une telle photographie représentait non seulement l'espoir d'une victoire à venir, mais aussi un témoignage graphique de l'efficacité des sacrifices demandés depuis plus de trois ans à la population civile. Cette image s'inscrivait également dans la continuité d'une tradition impliquant l'omniprésence des symboles de la Nation américaine (ici la bannière étoilée, mais l'aigle ou le

personnage d'Uncle Sam étaient également fréquemment utilisés) dans la propagande visuelle de cette époque – une constante tout au long de l'histoire des Etats-Unis jusqu'à nos jours.

L'évolution de la façon dont cette image fut exploitée est également particulièrement intéressante : telle qu'elle fut publiée, les soldats qui y figuraient étaient tout simplement impossibles à reconnaître, puisque aucun visage n'était tourné vers l'objectif au moment où le cliché fut pris. Ceci amena d'ailleurs à une confusion entre deux soldats (tous deux décédés lors de la bataille), confusion facilitée par le fait que deux levers de drapeaux avaient en fait eu lieu le même jour. Toutefois, la presse et les services de communication des forces armées aidant, leurs identités avaient été révélées au public, et les trois d'entre eux qui avaient survécu à la bataille furent rapidement rapatriés afin de prendre part à diverses parades et autres manifestations patriotiques notamment dans le cadre d'une tournée nationale ayant pour but la levée de fonds destinés à l'effort de guerre. Ainsi, si le contexte correspondant à cette photographie et ses protagonistes étaient bien connus et théoriquement identifiables du grand public, l'impossibilité pour celui-ci d'identifier précisément et avec certitude qui était précisément qui sur le cliché amenait forcément à une certaine forme de dépersonnalisation voire de réduction de chacun à une fonction générique, chacun des protagonistes étant ramené de facto au simple statut de silhouette à la seule observation de la photographie, diluant ainsi en quelques sortes les identités personnelles des corps physiquement observables dans l'identité collective du corps des Marines.

Un autre aspect important de cette image est d'ailleurs la façon dont elle illustre les notions de solidarité, de coopération et de travail d'équipe. L'image de ces six hommes unis dans un effort commun pour dresser le drapeau national sur le point culminant d'une île ennemie était d'autant plus chargée de symboles pour l'américain moyen que ces mêmes hommes, tels qu'ils lui avaient été présentés par les médias, provenaient d'horizons fort divers. De gauche à droite sur l'image, on pouvait y distinguer :

- le soldat de première classe Ira Hayes, un amérindien issu du peuple Pima d'Arizona, fils d'un petit cultivateur ayant lui-même combattu au cours de la première guerre mondiale ;
- le soldat de première classe Franklin Sousley, orphelin de père depuis l'âge de neuf ans, originaire du Kentucky ;
- le sergent Michael Strank, né en Tchécoslovaquie et arrivé en Pennsylvanie durant sa jeunesse, engagé volontairement dans les Marines dès 1939 après un passage dans les Civilian Conservation Corps ;
- le médecin militaire<sup>293</sup> de deuxième classe John Bradley, originaire du Wisconsin ;
- le soldat de première classe René Gagnon, né dans le New Hampshire de parents d'origine québécoise ;
- enfin, le sergent Henry (« Hank ») Hansen, originaire du Massachussetts, engagé (tout comme Strank) avant le début de la guerre, en 1938.

C'est du moins là la version que reprurent et popularisèrent les médias de l'époque (et donc la seule à avoir eu sur le moment un réel impact sur l'opinion publique

---

<sup>293</sup> Le titre exact de Bradley était celui de « Navy corpsman ».

américaine), car il fut par la suite découvert qu'Hansen ne figurait pas sur la photographie mais avait en réalité participé à un premier lever de drapeau au même endroit plus tôt dans la même journée, d'où la confusion. L'homme présent à sa place sur le cliché était en réalité le soldat de première classe Harlon Block, originaire du Texas, mais l'erreur ne fut signalée qu'après communication du nom d'Hansen à la presse ; Hansen et Block étant alors tous deux déjà décédés au cours de la bataille, les autorités militaires américaines choisirent de taire ce malentendu et continuèrent de faire passer Hansen pour l'homme figurant sur la photo, vraisemblablement afin de ne pas fragiliser la parole des forces armées aux yeux du grand public et de ne pas prendre le risque de brouiller le message ou de ternir l'aura d'une photographie qui, entre temps, était déjà devenue emblématique<sup>294</sup>. La révélation de ce fait aurait également amené à révéler que le lever de drapeau représenté sur la photo n'était en réalité pas le premier lever de la bannière étoilée en territoire ennemi conquis, mais le deuxième après qu'un premier drapeau plus petit ait déjà été mis en place quelques heures plus tôt<sup>295</sup>, ce qui aurait pu risquer de relativiser l'importance de l'évènement ainsi que la portée symbolique de l'image le représentant.

De fait, tout dans la juxtaposition de ces six hommes indiquait la diversité : quatre d'entre eux étaient des conscrits et deux des militaires de carrière engagés bien avant Pearl Harbor ; à eux six, ils représentaient cinq des six grandes régions du pays ; l'un d'eux était un amérindien, et un autre un immigré venu d'Europe ayant témoigné

---

<sup>294</sup> Le silence sur cette substitution fait partie des éléments importants de l'intrigue du film de Clint EASTWOOD, *Flags of our Fathers* [V.F. : *Mémoires de nos pères*], Eastwood/Lorenz/Spielberg/Paramount Pictures/Warner Bros, 131 mn, 2006. Ce film illustre également l'instrumentalisation à des fins de propagande dont les survivants firent l'objet.

<sup>295</sup> Des images du premier lever de drapeau existent, mais aucune d'entre elles ne dégage la puissance symbolique de la photographie de Rosenthal.

par son engagement spontané sous les drapeaux de son amour pour son pays d'adoption ; enfin, leurs destins eux aussi allaient jusqu'à refléter cette diversité : lorsqu'il fut décidé avant même la fin de la bataille de rapatrier les symboles qu'ils étaient devenus afin de leur faire prendre part à l'effort de propagande, seuls Hayes, Bradley et Gagnon avaient survécu. D'une certaine façon, cette photographie apparaissait donc, à de multiples niveaux, comme une parfaite métaphore des Etats-Unis en guerre : « des hommes venus d'horizons variés, tant socialement que géographiquement, se rendent sur une terre lointaine et hostile pour porter au plus haut leur drapeau commun ; à la fin, tous ne reviennent pas à bon port ». Il est fort probable que ce soit dans ce mélange symbolique d'abnégation, d'effort et de sacrifice que réside une part importante du succès de ce cliché auprès du grand public. Car en parallèle au traitement positif et souvent porteur d'optimisme dont faisait le plus souvent l'objet l'image du soldat, une autre facette de la guerre ne manquait pas d'apparaître de façon particulièrement fréquente et tout aussi explicite : l'idée de sacrifice au sens le plus fort du terme.

Mais si les références visuelles ont toujours une force hors du commun, elles n'étaient pas les seules à attirer l'intérêt, comme le démontre notamment le succès de *Thirty Seconds Over Tokyo*<sup>296</sup>, livre-témoignage du Capitaine de l'U.S. Air Force et mutilé de guerre Ted W. Lawson sur sa participation au « raid de Doolittle » en 1942. D'abord sorti en feuilleton dans le magazine *Collier's* en 1943, le récit suscitera un grand intérêt de la part d'un public en quête de récits authentiques et sera édité sous forme de livre puis adapté au cinéma par Mervyn LeRoy pour la Metro-Goldwyn-

---

<sup>296</sup> Le livre fut coécrit avec le journaliste Robert Considine. Ted LAWSON (Capt.) & CONSIDINE Robert, *Thirty Seconds Over Tokyo*, New York: Pocket Star Books, 2002 [édition originale: 1942], xxvi-274 p.

Mayer en 1944. Amputé de la jambe gauche au cours de sa dernière mission, Lawson témoignait du lourd prix à payer, pour lui comme pour les autres : dans un chapitre écrit un an après le raid, Lawson faisait déjà état du fait que seule cinquante-cinq de ses quatre-vingt participants étaient encore en vie<sup>297</sup>.

### **3 – Visibilité et invisibilité : le difficile traitement de la représentation de la mort**

Bien avant la guerre du Vietnam et l'émergence du concept paradoxal voire fantasmatique de « guerre sans mort », le décès ou la blessure grave d'un nombre important de soldats apparaissaient comme les conséquences logiques et inévitables d'un tel conflit, du moins aux yeux des autorités américaines.

Toutefois, si les stratèges du Pentagone<sup>298</sup> pouvaient être familiers à cette idée, il convenait de la faire partager à la population afin de la préparer concrètement à une perspective qui, statistiquement, ne pouvait que toucher un certain nombre de familles et de communautés, et ceci quelle que soit la durée du conflit. Par ailleurs, nier ou minorer cette perspective aurait non seulement été à l'encontre de la doctrine élaborée par Roosevelt et mise en forme par McLeish qui consistait à éviter tout mensonge pour ne pas discréditer la cause nationale<sup>299</sup>, souvenir là encore du premier conflit, mais aurait aussi forcément fini par se heurter à une réalité concrète : celle de l'expérience

---

<sup>297</sup> LAWSON & CONSIDINE, op. cit., p. 255. Rédigée par la veuve de Lawson, l'introduction à une réédition récente de ce récit (op. cit. pp. xxiii-xxiv) fait état du fait que le Ministère de la Guerre avait autorisé l'écriture du livre mais exigé que rien ne soit publié avant que les faits concernés n'aient été rendus publics.

<sup>298</sup> Le fameux quartier général du Département de la Défense à Arlington ayant été inauguré et opérationnel en 1943, on pourra s'autoriser l'usage de cette métonymie quand bien même elle demeure inexacte stricto sensu pour le début du conflit.

<sup>299</sup> CASEY, *Cautious Crusade*, p. 53.

réelle d'une part de la population, supposée souscrire à l'imagerie qui lui était proposés et qui devait donc d'une certaine façon pouvoir s'y reconnaître. Ne pas faire mystère de cet aspect était donc un point particulièrement important, à la fois pour préparer les proches des inévitables futures victimes mais aussi vraisemblablement dans celui d'accompagner les familles des soldats déjà tombés au front afin de ne pas s'aliéner leur indispensable soutien au sein de l'effort collectif demandé à la nation : c'est ainsi dans une certaine transparence que les décès à Bataan en avril 1942 de soixante-six jeunes hommes originaires de la seule ville d'Harrodsburg dans le Kentucky<sup>300</sup>, ou encore les disparitions simultanées des cinq frères Sullivan en novembre de la même année trouvèrent leur place dans les colonnes des journaux et magazines.

A cet égard, l'encadrement et la gestion par les autorités des représentations photographiques du conflit en lui-même constitue un aspect aussi particulier qu'intéressant. Si le leitmotiv des autorités était d'éviter toute censure en dehors des cas impliquant la divulgation d'informations pouvant compromettre directement ou indirectement les intérêts stratégiques de la défense nationale ou les détails tactique sur un théâtre des opérations ou un autre, la réalité fut parfois quelque peu différente. Dans la pratique et pour des questions évidentes de sécurité, la présence de reporters de presse sur les lieux de combats ne pouvait s'envisager que si ces mêmes reporters bénéficiaient dans le même temps de l'encadrement et de la protection des forces armées ; toutefois, en contrepartie de cette protection, les autorités militaires

---

<sup>300</sup> Le magazine *Life* du 6 juillet 1942 (pp. 15 à 21) leur consacra un article richement illustré qui mêlait photographies des soldats, de leurs proches et de la cérémonie d'hommage qui leur avait été dédiée dans leur ville d'origine.

conditionnaient l'accréditation d'un journaliste à l'acceptation pleine et entière par celui-ci de soumettre l'ensemble de ses clichés à un service spécial de l'armée chargé de trier les images jugées diffusables ou non, ce service se chargeant ensuite de l'acheminement des documents ayant reçu leur approbation à leurs destinataires finaux. Le tri ainsi effectué était rationalisé en fonction de divers critères, qui furent évolutifs tout au long du conflit. Quant aux images jugées non conformes aux critères de du moment, elles n'étaient pas détruites mais classées à part dans une collection explicitement désignée au sein même de l'Office of War Information comme la « chambre des horreurs »<sup>301</sup>.

De façon générale, la publication d'images relatant la vie quotidienne des militaires étaient assez libre, les principales limites étant celles de la décence et de la défense d'intérêts stratégiques. Mais à l'inverse, dès l'instant où ces images touchaient à la souffrance, à la mort ou au rapport à l'ennemi, la sélection se faisait plus drastique : s'il n'était pas question d'occulter totalement la dure réalité du terrain, il était en revanche jugé capital d'épargner à la fois le moral de la population et l'image que celle-ci pouvait avoir de son armée.

Si au départ les autorités militaires se montrèrent extrêmement réticentes à la publication de la moindre image illustrant les dures réalités du combat, les responsables de l'OWI de leur côté voyaient la diffusion de telles images comme indispensables pour donner au public une image juste et réaliste des enjeux et des impacts du conflit. Toutefois et devant le refus de Roosevelt de trancher sur ce point, la mainmise des armées sur le processus de sélection des images ne laissa pendant

---

<sup>301</sup> L'expression d'origine est « chamber of horrors ». Voir ROEDER, op. cit., chapitre 1.



longtemps pas d'autre choix à l'OWI que celui de se contenter des seules images approuvées par les censeurs militaires, non sans alimenter un certain ressentiment de la part des propagandistes qui voyaient là une part de leurs stratégies de communication mise de facto sous la tutelle des états-majors, le directeur de l'OWI Elmer Davis allant jusqu'à caricaturer la politique de l'amiral Ernest J. King dans les termes suivants, qui s'ils ne sont évidemment pas à prendre au pied de la lettre témoignent tout du moins de certaines tensions : « Withhold all information until the end of the war, then announce who won<sup>302</sup> ».

Cette pénurie d'images réelles aboutit donc au paradoxe suivant : tandis que l'OWI encourageait à présenter une vision aussi réaliste que possible de la guerre sous tous ses aspects, ce qui aurait dû être le summum du réalisme disponible aux yeux du grand public ne pouvait, dans le même temps, prendre la forme que d'images créées de toute pièce, et donc manquant d'authenticité. Les scènes d'agonie des films, ou même les illustrations confiées à des dessinateurs pratiquant le style très en vogue à l'époque préfigurant le mouvement pictural hyperréaliste risquaient alors de perdre un peu de leurs pouvoirs évocateurs, puisque ne pouvant être corroborées dans l'esprit du public par des images réellement authentiques, auxquelles l'accès lui était refusé.

Mais paradoxalement, alors que dans les premiers temps du conflit l'absence de succès militaire significatif pouvait faire redouter aux autorités que les images d'américains morts au combat ne fassent que nuire au moral de la population, les

---

<sup>302</sup> « Ne divulguer aucune information jusqu'à la fin de la guerre, puis annoncer le vainqueur ». ROEDER, op. cit., p.10.

succès militaires obtenus au cours de l'année 1943 (notamment celui de Guadalcanal, mais aussi ceux des troupes alliées en Afrique du Nord et de l'armée rouge à Stalingrad) firent naître la crainte inverse : que devant une accumulation de bonnes nouvelles, l'absence de témoignages en images des sacrifices inhérents à ces succès ne provoque un désengagement et un sentiment de facilité susceptibles de nuire à l'efficacité de la mobilisation en faveur de l'effort de guerre. Elmer Davis, le directeur de l'OWI, insistant sur le caractère indispensable de la diffusion de telles images tout en se plaignant du manque de coopération des autorités militaires, Roosevelt décida de restreindre les critères de censure, faisant notamment peser sur les censeurs la charge de justifier du caractère non-publiable des documents, tandis qu'un réexamen des images déjà censurées aboutit à la déclassification de plusieurs dizaines d'entre elles. C'est ainsi qu'apparurent les premières images montrant à la population la réalité des horreurs du conflit pour lequel elle était mobilisée, mais l'assouplissement de la politique de diffusion des images ne signifiant pas l'arrêt de toute censure, et certaines restrictions restèrent d'actualité jusqu'à la fin de la guerre et même au-delà<sup>303</sup>.

Les corps de soldats américains ne devaient ainsi pas apparaître identifiables. Outre des raisons évidentes liées au respect de ses proches, cette restriction pouvait également permettre d'éviter à l'ensemble du public la tentation d'identifier trop précisément la victime, voire de s'identifier trop précisément à elle. Tandis que la vision d'un corps non identifiable au premier regard permettait de rendre compte de l'information elle-même et de témoigner de façon générique des réalités des risques inhérents au combat, elle n'allait pas jusqu'à inviter trop explicitement à une

---

<sup>303</sup> ROEDER, *op. cit.* (notamment p. 160, 178), mentionne qu'un certain nombre de photographies restèrent classifiées durant de nombreuses années après la fin de la guerre.

projection dans l'esprit du spectateur sur l'un de ses propres proches, perspective qui à coup sûr n'aurait pas manqué d'avoir des effets anxiogènes dévastateurs et contre-productifs pour l'effort commun. Ainsi, si le soldat américain vivant pouvait être identifié sans risque, son cadavre quant à lui se devait, sur un plan médiatique tout du moins, de se cantonner au rôle d'un « soldat inconnu », d'un symbole à venger, mais en aucun cas celui d'une personne à pleurer ou sur laquelle s'apitoyer. C'est notamment ce qu'illustre la diffusion la fameuse photographie prise par George Strock sur la plage de Buna en Nouvelle-Guinée et montrant les corps de trois soldats américains morts [figure 29], première image du genre à être mise à disposition du grand public en septembre 1943, plus de huit mois après la fin de la bataille de Buna-Gona elle-même. Si les uniformes sont facilement reconnaissables, les personnes elles-mêmes en revanche sont inidentifiables du fait de l'invisibilité de leurs visages, deux des corps étant positionnés sur le ventre le visage enfoui dans le sable tandis que le troisième, sur le dos, voit son anonymat préservé par l'angle de la prise de vue cachant sa tête. Le fait que l'une des jambes du corps figurant au premier plan soit recouverte de sable laisse augurer qu'un certain délai s'était écoulé entre le déroulement des combats et la prise du cliché : ce dernier n'ayant pas été pris dans le feu de l'action mais vraisemblablement à un moment où tout danger était écarté, on ne peut de ce fait totalement exclure que l'un ou l'autre des autres corps ait pu être volontairement déplacé de façon d'assurer son anonymat, le photographe connaissant vraisemblablement le sort réservé aux images ne respectant pas les consignes en la matière. Au final, cette image présentait une réalité générique, offrant au public du « home front » un réalisme à dose homéopathique, à la fois assez explicite et

informatif pour tenir au fait des réalités du combat et de l'un des enjeux de la guerre en cours, mais dans le même temps suffisamment pudique et peu à même de traumatiser pour éviter une réaction épidermique qui aurait pu être de nature à provoquer un rejet de la guerre, là où le but était précisément d'inciter tout un chacun à la soutenir pour en accélérer le dénouement.

Vivant ou mort, l'ennemi quant à lui devait dans tous les cas apparaître comme le moins humain possible : impensable en effet de risquer de créer la moindre empathie du public pour celui que l'on cherchait à toutes fins à combattre. Le traitement des prisonniers de guerre ennemis par les troupes américaines fit lui aussi l'objet d'un traitement particulièrement précautionneux : il aurait été particulièrement malvenu de risquer d'induire, par une photographie maladroitement publiée, l'exact inverse du message global diffusé par ailleurs qui cantonnait strictement les Alliés au rôle de dignes défenseurs des libertés et les représentants de l'Axe à celui de bourreaux.

Contre-exemple médiatique notoire, la fameuse photographie publiée dans *Life* qui montrait la fiancée d'un G.I. posant avec à ses côtés le crâne d'un soldat japonais ne révèle toutefois pas de faille dans ce système : la photographie, de toute évidence prise au domicile américain de la jeune femme, n'avait de ce fait pas eu à passer à travers le crible de la censure des services armés. Tout au plus cet épisode illustre-t-il donc une nouvelle fois la liberté bien réelle des organes de presse, de même qu'un certain flottement quant au contrôle du contenu des colis envoyés par les militaires à leurs proches, d'autant plus surprenant qu'à l'inverse le contenu des courriers était

soigneusement contrôlé et expurgé de passages susceptibles de donner une image négative de l'armée ou de divulguer des informations potentiellement sensibles. On notera d'ailleurs les réactions suscitées par la publication de cette photographie dans la rubrique du courrier des lecteurs du magazine : trois semaines plus tard, soit précisément le délai habituel constaté de publication pour les réactions à un article en particulier, l'image était qualifiée de « révoltante et horrible » par une lectrice du Massachussets, de « source potentielle de propagande anti-alliée » par une autre résidant en Arizona, tandis qu'un lecteur du New Jersey invitait à imaginer le tollé qu'aurait provoqué une image présentant la situation inverse et qu'un soldat réagissait en qualifiant d' « aussi vide que ce crâne » la tête du soldat à l'initiative de cet envoi<sup>304</sup>.

#### **4 – La perspective du retour : entretenir l'espoir**

Mais si la mort ne devait pas être totalement occultée, c'était avant tout sur l'espoir que reposaient l'essentiel des messages. Au vu des circonstances, cet espoir ne pouvait qu'être constitué de deux dimensions entrelacées : un espoir collectif au service la victoire des Alliés, doublé pour les conscrits et leurs proches d'un espoir individuel prenant les traits d'un retour sain et sauf à l'issue du conflit.

Tout au long du conflit, c'est en filigrane que ce dernier espoir fut le plus souvent évoqué. L'une des raisons que l'on peut envisager pour cette pudeur est sans doute d'éviter la multiplication et l'omniprésence d'images susceptibles de résonner de façon particulièrement cruelle dans les esprits des proches des victimes du conflit. Le

---

<sup>304</sup> Magazine *Life*, numéro en date du 12 juin 1944, p. 6.

développement de cette thématique et sa paradoxale invisibilité dans une société déjà quasiment saturée par l'image explique très certainement en partie la popularité de ce qui reste aujourd'hui encore comme l'une des photographies marquantes de cette époque, un cliché pris à la fin de la guerre lors des célébrations accompagnant la reddition du Japon et intitulé *V.J. Day in Times Square* [figure 26b]. Œuvre du photographe Alfred Eisenstaedt, cette image représente pour des générations de spectateurs le baiser fougueux qu'échangent un marin et une infirmière, tous deux vêtus de leurs uniformes. Mais si Eisenstaedt lui-même attribuait la popularité de cette image au contraste graphique saisissant entre l'uniforme blanc de l'infirmière et celui très sombre du marin, on peut imaginer qu'une autre raison plus contextuelle et culturelle ait contribué à son succès. En effet, à l'issue d'un conflit au cours duquel les femmes avaient constamment été sous pression pour contribuer à l'effort de guerre sur un pied d'égalité avec les hommes, la position clairement dominante du marin semblait une sorte de retour à la situation d'avant-guerre concernant la relation entre les sexes, quand bien même l'évolution de la place des femmes n'avait été que particulièrement modérée<sup>305</sup>.

Elément non connu du public à l'époque puisque seulement révélé des décennies plus tard, en 2005, par Greta Zimmer Friedman, la femme figurant sur la photo lors d'un entretien conduit dans le cadre du *Veterans History Project*<sup>306</sup>, les circonstances réelles entourant ce baiser ne font d'ailleurs qu'illustrer davantage encore l'atmosphère de domination masculine puisque ce baiser semble en effet avoir été à proprement parler volé à une parfaite inconnue par un marin. Toutefois, les

---

<sup>305</sup> Voir chapitre 7 du présent ouvrage.

<sup>306</sup> Retranscription et enregistrement disponibles sur le site internet du Veterans History Project.  
Lien : <https://memory.loc.gov/diglib/vhp/story/loc.natlib.afc2001001.42863/>

mentalités d'alors étant fortement différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, il n'est pas certain que l'impact de cette image aurait alors été affecté ou diminué par la révélation de ces circonstances, et l'origine autrichienne de Greta Zimmer Friedman, si elle avait été connue à l'époque, aurait même à coup sûr pu ouvrir la voie à d'autres interprétations comme celle d'une réconciliation entre les peuples que peu de temps encore auparavant tout opposait. Au rayon des malentendus entourant cette photographie pourtant emblématique, on notera également le fait que, malgré des apparences potentiellement trompeuse, la femme y figurant n'était nullement infirmière mais assistante dans un cabinet dentaire, dont la tenue de travail aura longtemps prêté à confusion. De plus, le témoignage de Greta Zimmer Friedman dans le cadre du Veterans History Project nous apprend également un quiproquo la concernant directement puisque lorsqu'elle prit contact dans les années 60 avec le magazine ayant publié la photographie elle apprit qu'une autre femme avait déjà été identifiée par erreur comme étant celle figurant sur le cliché. Ce qui pourrait n'être qu'une anecdote ne manque pas ici de dresser un parallèle troublant avec l'erreur d'identification ayant concerné l'un des Marines figurant sur la photographie du lever de drapeau d'Iwo Jima : dans les deux cas, on aura eu affaire à des images tellement puissantes et emblématiques que l'authentification de ses protagonistes aura, au final été tout à la fois difficile mais aussi finalement presque dispensable pour permettre à ces authentiques icônes photographiques d'avoir un impact fort, l'histoire racontée et la possibilité pour chacun de s'en approprier une partie prenant clairement le dessus sur la précision factuelle et historique.

## **5 – D’une guerre à d’autres : la difficile gestion de l’image lors de conflits ultérieurs**

Si le caractère de « guerre totale » de la Deuxième Guerre Mondiale avait justifié le chapeautage de nombreux aspects en matière communicationnelle par une agence consacrée exclusivement à la propagande, l’avènement par la suite de conflits à la portée plus limitée changera la donne. Ainsi, dès 1950 et à l’approche de la guerre de Corée, l’administration Truman décida-t-elle de renoncer à mettre sur pied une telle organisation dédiée, non seulement parce qu’elle aurait impliqué un fonctionnement potentiellement trop complexe au goût du président mais surtout parce qu’elle apparaissait comme injustifiée à ses yeux au vu des circonstances<sup>307</sup>. Mais au cours du conflit précédent, l’OWI avait, aussi, de temps à autre eu un rôle de tampon entre les demandes d’informations de la presse et la traditionnelle réticence des responsables militaires à leur en fournir, permettant parfois d’assouplir la rigidité du Pentagone<sup>308</sup> : sans aucune institution pour tenir ce rôle, la guerre de Corée fut notamment marquée par des tensions exacerbées entre les journalistes américains et l’équipe entourant le général MacArthur, ne facilitant le travail ni des uns, ni des autres<sup>309</sup>. Ce phénomène atteignit son paroxysme avec la guerre du Viêtnam qui contraste le plus avec la Deuxième Guerre Mondiale. Alors qu’entre 1941 et 1945 la censure militaire, les recommandations strictes issues aux médias mais aussi le patriotisme de l’ensemble de la presse la poussant à une forme d’autocensure avaient eu pour effet de laisser à la marge toute forme de critique de l’action militaire américaine, le conflit vietnamien

---

<sup>307</sup> CASEY, *Selling the Korean War: Propaganda, Politics and Public Opinion, 1950-1953*, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 87-88, 217.

<sup>308</sup> ROEDER, op. cit., p. 10.

<sup>309</sup> CASEY, *Selling the Korean War*, p. 360.



verra au contraire l'affirmation de l'indépendance des médias et d'un sens critique peu enclin à passer sous silence ou même à minorer les échecs voire les exactions des troupes américaines. Si l'approche restait généralement plutôt favorable aux Etats-Unis, elle n'en fut pas moins bien plus équilibrée que l'on aurait pu l'envisager vingt ans auparavant : ayant compilé les positions présentées dans différents médias au cours des différentes phases du conflit, Daniel C. Hallin dévoile des chiffres étonnant dans *The Uncensored War : The Media and Vietnam* (1989). Ainsi, entre août 1965 et janvier 1968, la télévision américaine ne présenta-t-elle l'engagement américain sous un jour favorable que dans environ deux tiers des cas, contre un tiers d'assertions négatives<sup>310</sup> ; le rapport était certes bien plus favorable que pour l'ennemi nord-vietnamien ou Viêt-Cong, présenté sous un jour négatif dans 80% des cas, mais dans les deux cas l'on reste loin de l'unanimité qui aurait à coup sûr été la norme durant la première moitié des années 40, quand bien même durant la même période 1965-1968 une catégorie faisait quant à elle bien l'unanimité médiatique contre elle : l'opposition pacifiste américaine à la guerre, systématiquement dénigrée.

Sur une période plus large allant de 1965 à 1973, la question des victimes civiles et des prisonniers de guerre fit elle aussi l'objet d'un traitement étonnamment équilibré : si les victimes civiles restaient attribuées à l'ennemi dans plus d'un cas sur deux, elles étaient mises sur le compte de responsabilités partagées entre les belligérants dans 20% des cas tandis qu'un peu plus d'une évocation sur quatre (27,4%) attribuait la responsabilité de ces morts aux troupes américaines ou à leurs alliés. Plus éloquent

---

<sup>310</sup> Daniel C. HALLIN, *The "Uncensored War": The Media and Vietnam*, Berkeley : University of California Press, 1989, p. 148. Egalement compilés dans le même tableau mais à partir d'un nombre d'exemples moins significatif, les éditoriaux de la presse écrite accordaient un rapport plus favorable à la position américaine avec 11 exemples recensés contre 3.

encore, la responsabilité des destructions d'habitats, des tortures de prisonniers et des sorts d'orphelins et de réfugiés était plus souvent attribuée par les médias américains aux troupes pro-américaines qu'à leurs ennemis<sup>311</sup>.

Ainsi, au Viêtnam, les stratèges américains furent-ils confrontés à une situation inédite résumée par Richard Nixon dans ses mémoires comme la prise de pouvoir par les médias sur l'opinion publique et sur la vision que celle-ci avait de la guerre en cours<sup>312</sup>, alors que jusque là les médias avaient en pareille situation le plus souvent été amenés à relayer la position que les officiels souhaitaient communiquer au public.

Par ailleurs, le péril immédiat pour l'intégrité du territoire américain que constituait l'attaque de Pearl Harbor présentait une spécificité alors inédite et qui ne se reproduira par la suite plus avant le 11 septembre 2001. L'acceptabilité dans l'opinion publique des pertes humaines à suivre fut sans doute grandement augmentée par ces circonstances, la guerre apparaissant de toute façon comme inéluctable. A l'inverse, la combinaison de fronts lointains et d'une vision d'ensemble du conflit moins manichéenne délivrée par des médias plus libres de leurs propos put contribuer par la suite à rendre la population américains plus critique pour diverses raisons envers les divers conflits auxquels le pays a pu être amené à prendre part, tout au moins sur la durée, et si aujourd'hui les images de cadavres sont rares, celles de cercueils rapatriés gardent une puissance évocatrice qui tendent à chaque conflit à faire vaciller bien des certitudes dans l'opinion publique américaine.

---

<sup>311</sup> HALLIN, op. cit., pp. 153-154.

<sup>312</sup> Cité par HALLIN, op. cit., p. 3.

Paradoxalement, la multiplication des sources et des documents, conséquence logique et conjuguée des progrès techniques et d'une couverture médiatique toujours plus complète, rend probablement de plus en plus difficile l'émergence d'images symboliques susceptibles d'être unanimement adoptées. A l'inverse, l'absence de censure (ou l'émergence de moyens techniques ou technologiques permettant de la contourner) rend inévitable la diffusion d'images ou de témoignages rendant compte de faits de nature à troubler l'opinion : aux yeux de l'opinion publique américaine, la Deuxième Guerre Mondiale avait eu son lever de drapeau sur Iwo Jima, la guerre du Vietnam eut sa photographie d'une fillette nue courant, en larmes, hurlant sous la douleur de brûlures causées par le napalm bombardé par les propres alliés des troupes américaines<sup>313</sup> – une exposition médiatique qui aurait été tout simplement inenvisageable trente ans plus tôt. Difficile également au XXIème siècle d'envisager la constitution d'une « chambre des horreurs » dont le contenu aurait vocation à rester archivé de manière confidentielle sans être diffusé et ceci contre l'avis des auteurs des images concernées, les évolutions technologiques ainsi que la démocratisation des moyens de diffusion ne faisant que diminuer les chances d'une telle entreprise. Dans le même temps et dans bien des cas, le travail de journalisme est aujourd'hui moins tributaire d'un soutien permanent des troupes, ce qui était la condition principale à l'instauration du rapport de force ayant permis durant la Deuxième Guerre Mondiale aux autorités militaires d'imposer un encadrement strict et une sélection des images.

---

<sup>313</sup> Réalisée par le photojournaliste vietnamien Nick Ut, cette photographie représentant la jeune Kim Phuc fut prise le 8 juin 1972.

Ainsi, guerre après guerre, les évolutions technologiques et l'indépendance affirmée des médias auront-elles peu à peu tendu à déposséder les autorités d'une part significative du contrôle qu'elles pouvaient exercer sur l'image d'un conflit en général et des troupes en particulier. Contemporaine et dans une certaine mesure héritière de la nouvelle donne politique et sociale du président Franklin Roosevelt, la Deuxième Guerre Mondiale fut donc aussi, paradoxalement, être l'une des dernières avant une autre nouvelle donne, médiatique cette fois, concernant l'image des forces armées et la gestion de celle-ci.

## Chapitre 6 – Effort de guerre et culpabilisation

Tout au long du conflit, la guerre et les manières diverses et variées de l'évoquer furent omniprésentes dans la vie quotidienne de la population des Etats-Unis. Souvent exagérée, parfois invasive mais rarement contestée, cette « propagande du quotidien » s'articulait le plus souvent autour de deux axes complémentaires : la valorisation des efforts fournis, mais aussi la culpabilisation par avance de toute éventuelle réticence.

### **1 – Travail et propagande dans l'Amérique en guerre**

Largement mis à contribution dans le cadre de l'effort de guerre, le lieu de travail fut durant la guerre l'un des lieux privilégiés de la diffusion des messages propagandistes. Etat Fédéral et entreprises privées se trouvaient en effet et à divers degrés de nombreux intérêts communs, dans le respect d'un certain nombre de principes de précautions mais aussi dans le maintien des cadences nécessitées par les commandes d'état, condition sine qua non au succès de la défense nationale. C'est ainsi qu'aux quatre coins du pays, les murs des usines se trouvèrent couverts d'affiches reprenant les grands crédos nationaux, incitant à des cadences plus importantes, à une discrétion renforcée, ou encore à une motivation accrue à la simple pensée de l'ennemi et du profit qu'il pourrait tirer de tout contretemps. Une iconographie particulière naquit de cette situation, mettant le plus souvent en parallèle le travail des ouvriers et

celui des soldats, l'un et l'autre étant présentés comme deux maillons importants et complémentaires d'une seule et même chaîne : celle de la défense nationale.

Mais si ces messages reprenaient les grandes thématiques dictées depuis Washington, leurs supports n'émanaient la plupart du temps d'aucune agence gouvernementale mais bel et bien des services de communication de l'employeur lui-même, les affiches portant le plus souvent le logo de celui-ci. Evidemment, les grandes entreprises qui utilisaient déjà souvent le conflit en cours pour assurer leur publicité à destination du grand public ne pouvaient qu'être tentées d'adapter la même approche à la communication interne destinée à leurs employés, le but étant là aussi de chercher à lier dans l'esprit du public visé l'image de l'entreprise à des valeurs collectivement ressenties comme positives comme le patriotisme ou la marche vers la victoire.

Quitte à risquer peut-être un certain anachronisme, on pourrait presque ici parler d'une volonté de lier la notion moderne de « culture d'entreprise » à ces valeurs patriotiques, vraisemblablement dans le but d'accroître l'attachement des ouvriers à leurs employeurs en insistant sur l'existence de valeurs communes (en l'occurrence les valeurs patriotiques) liant ces deux entités. De plus, la guerre étant mise en avant dans la communication publicitaire destinée au grand public d'un grand nombre d'entreprises, il y avait une logique certaine à ce que communications interne et externe des entreprises soient en fin de compte réunies par cette thématique commune.

Toutefois, un autre élément de contexte mérite sans doute d'être pris en considération : la situation de concurrence dans laquelle se trouvaient les entreprises

pour l'attribution des contrats d'Etat liés à la Défense<sup>314</sup>, ainsi que les effets de cette situation sur la structure et l'évolution économique du pays tout entier à cette époque.

En effet, les contrats liés à la Défense nationale bénéficièrent essentiellement aux grands groupes : selon John W. Jeffries, les entreprises de moins de 500 employés (ce qui représente déjà un éventail conséquent de configurations et d'effectifs) représentaient la moitié de la main-d'œuvre nationale à l'aube de la guerre mais ne bénéficièrent durant celle-ci que de 22% des contrats principaux et de 7% des contrats de sous-traitance<sup>315</sup>. On peut facilement imaginer que pour les commandes de grande ampleur, le fait de traiter avec de grands groupes était vraisemblablement plus simple pour la Défense : pour une production totale équivalente, limiter le nombre d'interlocuteurs simplifiait les procédures, laissait espérer une plus grande homogénéité (notamment en termes de qualité) dans la production, et pouvait également faciliter le fait que les coûts soient tirés vers le bas. De même, la coordination de la production et les éventuelles harmonisations nécessaires pouvaient se faire « en interne » au sein même de l'entreprise contractante, déchargeant l'entité à l'origine de la commande d'un rôle d'intermédiaire susceptible d'être source de complications (et en fin de compte de retards) si les différents maillons impliqués dans le processus étaient trop disjoints.

Dès lors, au vu de ce contexte précis, l'on peut également interpréter l'implication de ces grandes entreprises à motiver leurs propres employés comme une tentative d' « enfoncer le clou » et d'accroître leurs propres productivités (et donc leurs compétitivités) en regard de leurs concurrents, ceci afin de soigner son image et de se

---

<sup>314</sup> John W. JEFFRIES, *Wartime America: The World War II Home Front*, Chicago: Ivan R. Dee, 1996, pp. 50-53.

<sup>315</sup> JEFFRIES, op. cit., p. 51.

rendre incontournables dans l'optique de l'obtention de marchés ultérieurs. Dans une période où le patriotisme ambiant rendait peu vraisemblable la moindre objection à de tels messages, l'exploitation de ces thèmes était donc tout au bénéfice des grandes entreprises qui y avaient recours, puisque dans le même temps on imagine sans peine que, pour des questions d'organisation et de moyens, leurs concurrents de moindre taille n'étaient que peu susceptibles d'user des mêmes procédés en interne.

Sur la forme, le contexte permit dans certains cas de délivrer des messages qui en d'autres circonstances auraient à coup sûr été plus que mal vus par les organisations syndicales. « Go Ahead, Please – Take Day Off » (« allez-y, je vous en prie, prenez un congé »), disait ainsi tout en se frottant les mains l'officier japonais aux faux-airs de Tojo représenté sur une affiche de la compagnie pétrochimique Texaco, culpabilisant ainsi par association le recours à ce qui était pourtant déjà un droit acquis par l'ensemble des travailleurs [figure 8]. Il est vrai que les syndicats avaient totalement épousé la cause de l'effort national : avant même Pearl Harbor, l'AFL appelait déjà ses sympathisants à acheter des emprunts pour la Défense<sup>316</sup> [figure 30], y voyant probablement également une opportunité de pérenniser la situation des travailleurs dans certains secteurs tels que l'armement ou l'aéronautique, tandis qu'après l'entrée du pays en guerre certaines organisations syndicales relayèrent dans leurs locaux la vente de bons de guerre<sup>317</sup> [figure 31] tout en acceptant de limiter grandement l'usage de la grève comme moyen de protestation avant d'aller jusqu'à consentir à s'en

---

<sup>316</sup> Encart publicitaire « A. F. of L. 100% for Defense : Buy Defense Bonds » en « une » de l'édition du 12 juin 1941 de l'hebdomadaire *The Aero Mechanic*, publication de l'International Association of Machinists à destination des employés des usines Boeing à Seattle.

<sup>317</sup> « Defense Bonds, stamps ; On Sale In Union Hall », in *The Washington Teamster*, 24 décembre 1941, p. 3.



remettre au nouvellement créé National War Labor Board (NWLB) en tant qu'arbitre des négociations en cas de désaccord persistant, ceci afin d'éviter le recours à des méthodes susceptibles de mettre en danger la continuité de la production nationale<sup>318</sup>. Mais en dépit de cet adoucissement dans leurs méthodes de protestation, les mouvements ouvriers restèrent tout à la fois influents et efficaces tout au long du conflit, comme en témoigne d'ailleurs la croissance constante du nombre de leurs adhérents durant cette période<sup>319</sup>.

Il est également vrai que les actions relevant du simple exercice des droits syndicaux ne constituaient pas l'essentiel des comportements ciblés par le type de messages précédemment évoqué : le plus souvent, c'était l'attitude désinvolte de certains ouvriers qui était stigmatisée, qu'elles relèvent de la fainéantise ou de la simple inattention. Dans le premier cas, la culpabilisation était là aussi souvent de mise, la baisse de productivité résultant de pareils comportements faisant, selon l'iconographie propagandiste, directement le jeu de l'ennemi : retards et manque d'entrain au travail étaient ainsi dans le meilleur des cas raillés et dans le pire des cas condamnés avec une certaine virulence. Spécialisée dans la fabrication d'extincteurs, l'entreprise Walter Kidde & Company fit éditer deux affiches (non datées) très

---

<sup>318</sup> A la fin de la guerre, le NWLB avait arbitré quelques 20 000 conflits salariaux ayant un impact sur pas moins de 20 millions de salariés. JEFFRIES, op.cit., pp. 23-24.

<sup>319</sup> JEFFRIES (op.cit., p. 24) estime cette augmentation à deux tiers ; les données indiquées par Christopher L. TOMLINS (« AFL Unions in the 1930s: Their Performance in Historical Perspective », in *The Journal of American History*, 1979, vol. 65, n°4, p. 1023) confirment ce chiffre pour l'intervalle 1940-1945 avec +72% avec plus de douze millions d'adhérents toutes organisations syndicales confondues dès 1944 contre à peine plus de 7 millions en 1940, mais permettent cependant de relativiser le caractère spectaculaire de cette évolution qui reflète surtout la poursuite année après année d'un phénomène déjà perceptible depuis la première moitié des années 30 : ainsi, sous l'effet de la création de la CIO, l'évolution entre 1936 et 1937 du nombre total de travailleurs syndiqués aux Etats-Unis avait connu un bond autrement plus spectaculaire de plus de 40% en l'espace d'une seule année, l'intervalle 1944-1945 montrant quant à lui un recul presque anecdotique (-0,5%). On remarque également le caractère somme toute ordinaire de l'augmentation sur l'intervalle 1942-1945 (années de mobilisation réelle du pays), avec « seulement » +24% d'évolution sur cet intervalle.

explicites à ce sujet : tandis que l'une ridiculisait un employé retardataire en le montrant se rendre à l'usine à dos de tortue tout en se retranchant derrière le proverbe selon lequel « mieux vaut tard que jamais »<sup>320</sup>, l'autre stigmatisait l'oisiveté d'un ouvrier en le représentant récompensé d'une médaille (à son propre étonnement) par Hitler en personne. Ironiquement, il semble que les problèmes de rythme de production effectivement rencontrés par l'entreprise Kidde durant la guerre ne provenaient pas tant de ce type de négligences que des difficultés rencontrées par l'entreprise à adapter ses produits à un usage militaire<sup>321</sup>... Dans le même registre thématique, le constructeur aéronautique North American Aviation fit appel à une image-choc en 1943 puisque l'image d'un employé assis en pleine pause cigarette était superposée à celle d'un soldat mort, les deux images étant liées par le slogan « Tuer le temps, c'est tuer des hommes » (« Killing Time Is Killing Men »), mais la culpabilisation était ici plus forte encore puisque les codes graphiques ne laissaient guère de place au second degré ou à la moindre dédramatisation, le coupable affichant un air indifférent aux conséquences de son acte.

A ces initiatives privées émanant d'entreprises soucieuses de leurs propres compétitivités ainsi que de la gestion de leur image s'ajoutèrent certaines campagnes supervisées directement par divers organismes d'Etat, notamment l'U.S. Navy qui fit réaliser à destination des personnels des chantiers navals une campagne autour du slogan « Don't Slow Up the Ship » (« ne ralentissez pas le navire »), le navire en

---

<sup>320</sup> « Better Late Than Never », auquel faisait écho sur l'affiche un autre écriteau proclamant « Never Late Is Better » (mieux vaut ne jamais être en retard »), brandi celui-là par une main dont les manches étaient aux couleurs du drapeau national.

<sup>321</sup> Voir notamment à ce sujet l'article concernant Kidde, Inc sur le site [www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com).

question pouvant ici à la fois faire référence aux bateaux que les ouvriers étaient chargés de produire mais aussi sur un plan plus métaphorique à la cause nationale dans laquelle la nation toute entière était embarquée. En réalité, c'étaient les mots « Don't Give Up the Ship » (« n'abandonnez pas le navire », formule bien connue) qui semblaient apparaître au premier regard en bleu clair sur fond bleu foncé, mais le mot « Give » était barré de blanc et le mot « Slow » apparaissait par-dessus, donnant l'allure d'une correction qui laissait toutefois passer clairement le parallèle entre les deux formules : ralentir la production, c'était un peu abandonner la cause nationale.

De façon nettement plus neutre, des directives concernant l'organisation du travail étaient également parfois dispensées par les mêmes procédés. Si l'on pourrait être surpris de prime abord par l'affiche éditée par la Westinghouse Electric and Manufacturing Company pour inciter les ouvriers à interroger leurs superviseurs en cas de questions pratiques concernant le travail à accomplir, il semble plus que plausible de penser (tout au moins à l'échelle nationale et sans présager du cas précis de l'entreprise citée) que pareille précaution n'était pas forcément superflue. En effet, le contexte économique ainsi que les nouveaux besoins de l'industrie en guerre avaient poussé de nombreux travailleurs d'origine rurale (notamment des enfants du Dust Bowl) à rejoindre les usines. Or, si l'inventivité, la débrouillardise et l'esprit d'initiative de cette main-d'œuvre étaient des qualités souvent appréciées dans un contexte de travail où l'essentiel manquait souvent et où le temps consacré à la formation était souvent réduit à sa plus simple expression, ces qualités n'allaient parfois pas sans son pendant négatif sous la forme d'une tendance à toujours chercher

à se débrouiller par soi-même sans avoir le réflexe d'en référer à quiconque<sup>322</sup>, ce qui en cas de doute ou de malentendu aurait potentiellement pu avoir des conséquences tout à fait désastreuses sur la production.

La prévention des accidents du travail prit également l'apparence d'une grande cause nationale. En janvier 1943, une campagne de United States Steel à destination du grand public mit l'accent sur le nombre de décès lors de tels accidents, avec le slogan-choc « 52,000 will die without fighting »<sup>323</sup>, illustré d'une longue file de travailleurs des deux sexes, les bras levés en signe de reddition. Mais le plus souvent, ces campagnes ne visaient pas particulièrement les accidents les plus graves mais également les incidents les plus bénins, ceux dont les conséquences sur le plan médical étaient le plus souvent très limitées mais qui n'en étaient pas moins chronophages et qui, de par leur nombre et leur fréquence, possédaient une capacité de nuisance non négligeable sur la production. Le plus souvent, les conséquences de tels incidents en termes de perte de productivité étant clairement mises en avant d'une façon qui pourrait a priori et avec le recul paraître quelque peu cynique.

Toutefois, les messages délivrés au monde du travail n'étaient pas exclusivement négatifs et tournés vers l'avertissement ou la stigmatisation, et dans de

---

<sup>322</sup> Voir notamment à ce sujet le témoignage de Charles Briscoe, alors ouvrier chez Boeing, dans le recueil de témoignages de Tom BROKAW, *The Greatest Generation* (op. cit., pp. 89-95). Briscoe résume son état d'esprit en ces termes : « If you've got a job to do, there's a way to do it. As a farm kid I didn't have anyone to ask; I just had to figure it out. So when I went to Boeing, that's just what I did » (traduction: « Quand on vous donne un travail à faire, c'est qu'il est faisable d'une façon ou d'une autre. Enfant, à la ferme, je n'avais personne à qui demander, il fallait que je me débrouille pour trouver tout seul comment faire. Alors quand je suis arrivé chez Boeing, c'est exactement ce que j'ai fait. »). Briscoe ne rapporte en revanche pas d'exemple de malfaçon ou d'incident de production qui soit directement imputable à un manque de coordination ou de communication entre les ouvriers et leur hiérarchie.

<sup>323</sup> « 52 000 vont mourir sans se battre ». Voir *Life* du 11 janvier 1943, p. 7.

nombreux cas le travail bien fait et rapidement exécuté était grandement valorisé. Si le parallèle entre soldats et ouvriers était parfois utilisé pour culpabiliser l'ouvrier trop peu productif en lui reprochant les morts du front, ce rapprochement fut aussi exploité pour insister sur le rôle essentiel des usines dans l'optique de la victoire. Sur nombre d'affiches, c'étaient ainsi des travailleurs qui apparaissaient dans le rôle des héros combattant et repoussant l'ennemi : en 1942, une affiche d'Oldsmobile intitulée « Keep Him Goose-Stepping »<sup>324</sup> ridiculisait Hitler avec une caricature le montrant avançant à marche forcée tandis qu'un ouvrier tenant un obus rougi au fer le poussait à aller de l'avant. Dans le même esprit mêlant le burlesque sur la forme à un fond quasi-hagiographique, la même entreprise utilisa une affiche sur laquelle un soldat japonais fuyait, bombardé par des obus lancés à main nue par des ouvriers motivés au slogan de « Let's Get In and Pitch To Smash the Son-of-a-Sun » (« lançons tous ensemble pour battre le bâtard du soleil levant ») [figure 4b], l'expression « son of a sun » étant un jeu de mots mêlant l'expression familière « son of a gun » à l'ascendance mythologique prêtée à l'empereur du Japon, supposé descendre de la déesse solaire Amaterasu. Dans d'autres cas, même si le fond du message se voulait identique, la parodie se faisait supplique et le ton était bien plus grave, par exemple lorsque les infirmières faites prisonnières lors de la bataille de Corregidor furent évoquées avec pour leitmotiv « Work To Set 'Em Free ». Le slogan « Keep 'Em Firing » (le « 'em » évoquant évidemment les troupes américaines) fut quant à lui utilisé de façon générique à de très nombreuses reprises pour lier de façon explicite et concrète les répercussions que le travail dans les usines pourraient avoir sur le dénouement du conflit.

---

<sup>324</sup> « Aidez-le à garder le pas de l'oie ». Oldsmobile appartenait déjà de longue date au groupe General Motors.

Mais si le lieu de travail était souvent un lieu privilégié pour faire passer le message patriotique, celui-ci était loin de s'y circonscrire et c'est toute la vie quotidienne des américains qui était de manières diverses et variées rythmée par les incessants rappels de la guerre en cours.

## **2 – L'omniprésence de l'effort de guerre dans la vie quotidienne**

### **A – Du citoyen au « consommateur »**

Si la conscription d'hommes et la réorientation d'une part importante de l'industrie pourraient paraître les caractéristiques les plus marquantes de la mobilisation générale qui était celle du pays tout entier, l'effort de guerre prenait également au quotidien des formes diverses, variées et surtout particulièrement perceptibles. Qu'ils soient ou non proches de soldats et quelles que soient leurs activités professionnelles, les civils américains étaient constamment incités à apporter leur pierre à l'édifice de la Victoire en construction via nombre de gestes de la vie quotidienne : en tant que citoyens autant que comme consommateurs, qu'ils soient femmes au foyer ou chef de famille, les américains (enfants compris) étaient constamment soumis à une certaine pression ambiante qui rendait les efforts demandés indissociables ou presque de quasiment chaque geste ou chaque situation du quotidien.

Le budget des ménages était ainsi mis à contribution : de façon constante, les campagnes successives pour les emprunts de guerre enjoignaient à chaque foyer américain d'investir 10% de son revenu global dans des bons du trésor. Outre le fait de

fournir une réponse à la nécessité d'augmenter le budget fédéral lié à la Défense, ce procédé peut également être vu comme un engrenage permettant intelligemment à l'Etat d'augmenter à tous les niveaux l'implication dans l'effort national des souscripteurs : en effet, en cas de défaite le risque était réel de voir l'investissement se solder par une perte sèche, incitant les investisseurs-citoyens à mettre tout en œuvre pour fournir les efforts demandés même de façon ultérieure, et ceci non seulement par conviction et pour défendre les idéaux vantés par la propagande nationale mais aussi de façon plus terre-à-terre pour défendre leurs propres intérêts. Si elle n'a vraisemblablement pas été initialement élaborée dans ce but spécifique<sup>325</sup>, la mécanique des emprunts de guerre plaçait donc d'une certaine façon ceux qui y prenaient part dans une situation de quasi-dépendance face la crainte de perdre l'ensemble de leur investissement, chaque nouvelle souscription pouvant avoir entre autres motivations la crainte de perdre l'intégralité des sommes précédemment placées, aboutissant à ce que l'on pourrait définir comme une sorte de fidélisation mécanique des investisseurs. Consciemment ou non, les autorités avaient donc là une motivation supplémentaire à même de mener la population à une pleine coopération, cette motivation-ci ne résultant pas d'une réaction à un message induit mais découlant logiquement de la nature même de la situation.

Autre forme d'investissement financier (mais ne relevant cette fois pas du volontariat), l'impôt sur le revenu, contribution fédérale toujours particulièrement impopulaire, se voyait également paré des couleurs du patriotisme. Là encore le but était assez terre-à-terre puisqu'il ne s'agissait pas de chercher à faire aimer cet impôt, mais plus prosaïquement d'inciter à ne pas frauder et à économiser à l'avance de façon

---

<sup>325</sup> Rien en tout cas ne permet de l'affirmer...

à pouvoir payer le montant dû en temps et en heure : « chaque dollar dépensé pour quelque chose d'inutile est un dollar qui aide l'Axe », clamait ainsi un court-métrage animé des studios Disney intitulé *The Spirit of '43* , variante fiscale du thème bien connu du personnage tirillé entre sa bonne et sa mauvaise conscience avec le Bien prenant ici les traits de l'Oncle Picsou (Uncle Scrooge), personnage économe par excellence dans l'univers disneyen.

Mais l'aspect strictement financier ne représentait pas l'essentiel des efforts que la population était quotidiennement invitée à consentir. Si l'argent était évidemment indispensable au fonctionnement de la défense, les matières premières de toutes natures constituaient également un enjeu crucial, et les ménages américains furent vite et abondamment familiarisés avec cet aspect de l'effort national, essentiellement à travers deux axes : économiser les ressources, et les recycler. Dans un certain nombre de cas il s'agissait simplement d'adapter son comportement à une pénurie effective, tandis que dans d'autres situations l'effort demandé avait précisément pour but d'éviter un manque futur grâce à une consommation raisonnée et parcimonieuse. Sur le plan alimentaire, un certain nombre de pénuries amena comme en Europe à l'établissement de coupons de rationnement. Indispensables à la production militaire, les huiles et les graisses (dont était tirée la glycérine indispensable à la fabrication d'explosifs) posaient d'autant plus problème qu'avant guerre une forte proportion des graisses utilisées aux Etats-Unis étaient issues d'importations en provenance du Pacifique, autant de source d'approvisionnement inaccessibles durant le conflit du fait de l'occupation japonaise des territoires concernés. Ces produits firent donc non



seulement l'objet de larges restrictions, mais virent aussi la mise en place d'une chaîne organisée de recyclage : la ménagère américaine<sup>326</sup> était en effet incitée à récupérer les graisses issues de la cuisson de certains aliments naturellement gras et à les mettre en conserve après les avoir filtrées afin de les revendre ensuite à la livre auprès de leur boucher local<sup>327</sup>. Beurre et margarine faisant également défaut, les magazines féminins regorgèrent tout au long du conflit de recettes de cuisine d'un genre nouveau puisque prenant en compte les contraintes liées à l'époque et à ses restrictions, réduisant notamment l'usage de certains ingrédients ou encore proposant nombre de façons différentes d'accommoder les restes. Le sucre quant à lui avait été l'un des premiers ingrédients à faire l'objet d'un rationnement sévère dès avril 1942, moins pour une question de quantité de production disponible ou de nécessité pour les troupes que pour une simple question de logistique, les restrictions en matière de transport ne permettant pas l'approvisionnement habituel depuis Cuba et Porto Rico tandis que celui depuis les Philippines était devenu impossible pour d'évidentes raisons militaires. Le comportement de la population américaine qui s'était rué sur les stocks de sucre au lendemain de Pearl Harbour n'avait pas aidé non plus, provoquant alors une pénurie artificielle avant l'heure.<sup>328</sup>

Toujours au cœur du foyer, le manque et le coût d'un certain nombre d'objets courants fit la part belle au « do it yourself », notamment en matière de confection, d'entretien ou de réparation des textiles de toutes natures. Dans des domaines à l'époque plus dévolus dans l'esprit collectif aux hommes, les attentions à porter au

---

<sup>326</sup> Signe d'une époque où la répartition des tâches et l'égalité des sexes n'était pas encore de mise, ce type de messages était explicitement et exclusivement adressé aux femmes.

<sup>327</sup> Selon la période et les lieux, l'achat pouvait se faire en espèces ou sous forme de tickets de rationnement.

<sup>328</sup> LINGEMAN, op. cit., p.244-245.

quotidien dans l'idée de soutenir l'effort de guerre étaient aussi légion. Les automobilistes étaient ainsi encouragés à moins rouler, non seulement afin d'épargner du carburant mais aussi pour limiter l'usure des pneumatiques, le caoutchouc étant alors considéré d'une importance stratégique cruciale (ce qui donnera lieu à nombre de gags sur la remobilisation pour leur usage initial de pneus usagés entre temps recyclés à d'autres usages telle que balançoire)<sup>329</sup>. Le covoiturage ainsi que toute alternative à l'usage d'un véhicule étaient ainsi fortement encouragés, et lors de l'une de ses campagnes le fabricant de pneumatiques B. F. Goodrich n'hésitait pas à faire du geste typique de l'autostoppeur, le pouce tendu sur le côté, le nouveau geste patriotique<sup>330</sup>.

Les communications longue distance également présentaient une dimension stratégique, et c'est ainsi que fin 1942, à l'approche des fêtes de fin d'année, l'opérateur Bell Telephone System lança une campagne afin d'inciter les Américains à se dispenser d'effectuer des appels longue distance non-urgents durant cette période de l'année où les lignes étaient traditionnellement surchargées. « WAR needs the wires this Christmas »<sup>331</sup>, proclamait une pleine page de magazine illustrée du visage sérieux voire grave d'une opératrice téléphonique – ce qui n'empêchait pas les quatre coins du message d'arborer des feuilles de houx rappelant, malgré les restrictions, la dimension malgré tout festive de la période.

Mais l'omniprésence du rappel de la guerre et de ses répercussions sur le quotidien allait bien au-delà des seuls domaines dans lesquels une action directement et

---

<sup>329</sup> Voir notamment *The New Yorker War Album*, New York: Random House, 1942, n.p..

<sup>330</sup> Cette campagne ayant pour slogan « This is the patriotic gesture Now ! » est notamment visible dans le numéro de *Life* en date du 6 juillet 1942, page 1. Elle était illustrée d'une photographie montrant trois générations d'une même famille faisant du stop.

<sup>331</sup> « LA GUERRE a besoin des lignes pour Noël », typographie conforme à l'original. Magazine *Life* du 7 décembre 1942, p. 3.

rationnellement rattachable à l'effort de guerre était nécessaire. Comme on l'a déjà évoqué, le monde de la publicité ne ratait jamais une occasion d'exploiter le filon consistant à lier les produits et les marques à vanter à des thèmes patriotiques susceptibles de montrer les entreprises concernées sous un jour favorable, contribuant ainsi à soumettre le grand public à une avalanche de messages empêchant toute évasion par rapport à ce contexte. Parmi les thèmes les plus récurrents, l'on remarque :

- L'idée d'entretien, incitant à une optimisation de l'entretien des appareils mais aussi du corps, via l'alimentation par exemple, ceci dans les deux cas afin d'en optimiser le fonctionnement. Dans les magazines, on pouvait ainsi voir le constructeur automobile Chevrolet vanter son programme de révision complète des véhicules intitulé « Car Conservation Plan » et faisant référence à la situation d'urgence liée à la guerre, la marque Général Electric inciter les consommateurs à entretenir leurs récepteurs radiophoniques et notamment à veiller au remplacement des tubes électroniques usagés du fait de l'impossibilité de produire de nouveaux appareils destinés au grand public, ou encore la marque de fromage industriel Kraft offrant toute une liste de conseils alimentaires adaptés aux restrictions du moment (tout en en faisant évidemment la part belle à ses propres produits), chaque paragraphe commençant par les mots « Uncle Sam says ».
- Là aussi, les idées de protection et de confort mais avec un lien moins direct avec les troupes, protection et confort. Ainsi, l'assureur Union Central Life Insurance Company n'hésitait pas à mettre en parallèle le devoir pour tout citoyen de mettre en œuvre tous les moyens pour défendre son pays et celui

pour tout bon père de famille de tout faire pour protéger les siens, tandis que son concurrent North America était plus subtil dans son approche avec l'utilisation en 1942 du slogan « America Came Through Safely » (« l'Amérique s'en est sortie ») au prétexte de célébrer les 150 ans du premier voyage d'un navire (baptisé « America ») assuré par l'entreprise, quoique en cette période de danger pour le pays le lien ne pouvait que sauter à l'esprit. De son côté, la marque de peintures d'extérieur Gum Turpentine, présentant ses produits comme une façon de « protéger le *home front* », jouant évidemment sur la polysémie entre le « front arrière » et les façades des maisons.

- D'autres entreprises encore allaient dans le sens de la mise en évidence d'un parallèle entre leur activité, produit ou personnel et l'effort de guerre sur le front intérieur, comme le transporteur routier International Service décrivant habilement ses chauffeurs livreurs comme « the servicemen on International » (« les appelés de l'International »), les céréales Sparkies qui ne se targuaient pas du soutien d'un sportif ou d'un acteur célèbre mais de celui d'un anonyme décrit comme « un champion de la fabrication de chasseurs de sous-marins »<sup>332</sup>, façon habile de rappeler la guerre tout en offrant un modèle potentiellement à proximité géographique immédiate du consommateur (en l'occurrence un ouvrier naval plutôt qu'un soldat lointain), ou le fabricant de matériel hi-fi Capeheart–Panamuse–Farnsworth utilisant quant à lui le simple mot de « Victory » comme accroche d'une publicité vantant les bienfaits de la musique sur l'esprit humain.

---

<sup>332</sup> « a champion builder of sub chaser ».

Très loin d'être exhaustive, cette liste ne comporte que de quelques exemples choisis de façon totalement arbitraire mais néanmoins représentative, et illustre aussi la diversité des circonstances dans lesquelles le citoyen de la classe moyenne américaine était invité à mettre en relation son rôle de consommateur avec sa contribution, directe ou indirecte, à l'effort de guerre.

Outre la création ou la perpétuation d'un lien entre l'image de l'entreprise vantée et l'intérêt supérieur du pays, une autre mission importante incombant souvent de facto aux publicitaires était tout simplement de libérer l'acte d'achat par une forme de déculpabilisation du client potentiel, étape souvent rendue incontournable du fait de l'ensemble des autres pressions précédemment évoquées auxquelles était soumis le même public que celui auquel s'adressaient ces messages. Ainsi, la dépense était le plus souvent soit justifiée par son innocuité sur l'effort de guerre, soit encouragée par son utilité supposée à l'égard de celui-ci, par exemple via l'accroissement de la productivité au travail induite par l'utilisation d'un matériel plus efficace ou la consommation un aliment plus énergétique.

### **B – « Careless Talk », ou quand le silence est d'or**

Mais si le citoyen américain était souvent appelé à agir de telle ou telle façon dans l'intérêt collectif, il était aussi encouragé et de façon au moins aussi insistante à l'inaction dans un domaine particulier : celui de la communication. Dès le début de l'engagement américain dans le conflit, la présence au sein même du pays de larges communautés originaires des pays de l'Axe avait fait naître la crainte de la possible

présence d'un large réseau d'espionnage et de sabotage au profit de l'ennemi, une « cinquième colonne ». En vogue à l'époque, cette expression avait été créée en 1936 au cours de la guerre d'Espagne lorsque les forces nationalistes de Franco affirmèrent que leurs quatre colonnes militaires qui convergeaient alors dans le but de prendre Madrid seraient épaulées le moment par une cinquième colonne supposément constituée de leurs partisans au sein même de la capitale ; si cette affirmation se révéla ensuite être un simple coup de bluff<sup>333</sup> destiné à instiller paranoïa, suspicion et désorganisation au sein du camp républicain, l'idée induite par ces propos fit quant à elle son chemin et l'idée de « réseaux dormants » (comme l'on dirait à notre époque) ne manquait pas de susciter de nombreuses craintes, le plus souvent injustifiées.

Ainsi la population américaine fut-elle rapidement invitée à proscrire tout bavardage inconsidéré (« careless talk »). La logique était la suivante : toute information, même très parcellaire, en rapport avec les troupes ou l'effort de guerre était susceptible d'intéresser l'ennemi et de devenir exploitable par recoupements ; or, chacune de ces informations, même lâchée de manière confidentielle à un proche, était susceptible d'être répétée à l'infini par le jeu du bouche-à-oreilles, jusqu'à finir par être interceptée. Le but n'étant évidemment pas d'inciter à une méfiance hostile envers tout un chacun dans le cadre d'un entourage quotidien, ce qui n'aurait à coup sûr pas contribué à une ambiance paisible et à l'unité nécessaires pour l'effort commun. De ce fait, les cas les plus fréquents évoqués par ce type de messages propagandistes correspondaient à l'un des deux types suivants :

---

<sup>333</sup> Preuve de l'inexistence de cette cinquième colonne, les troupes franquistes ne réussirent finalement à prendre Madrid que trois ans plus tard, en 1939.

- une discussion tenue innocemment dans un lieu public et interceptée par un tiers malveillant fondu dans la foule ;
- une conversation tenue dans un cadre privé et supposément sécurisé, mais mettant en jeu un moyen de communication (généralement le courrier ou le téléphone) susceptibles d'être interceptés de façon imprévisible.

Quant aux conversations tenues directement et sans intermédiaire technique ou matériel dans un lieu au dessus de tout soupçon, elles étaient elles aussi décrites comme à proscrire du fait que l'interlocuteur était susceptible de manquer de prudence dans l'une des situations précédemment évoquées : économes en ressources du fait des restrictions, les Américains étaient donc appelés à l'être également en paroles, celle-ci ne devant elle aussi être utilisée qu'à bon escient.

Mais si quelques affiches furent éditées pour expliquer de façon relativement pédagogique certains risques souvent insoupçonnés inhérents à des situations quotidiennes que beaucoup auraient pu croire sans danger, bien plus nombreuses furent les campagnes insistant (parfois très lourdement) sur la culpabilisation par avance des hypothétiques auteurs de telles « fuites ». Toutefois, si en 1944 une célèbre affiche de Victor Keppler montrait le portrait d'une femme entouré de la mention « recherchée pour meurtre » (« Wanted for murder »), dans l'immense majorité des cas l'accent était mis sur la culpabilité morale plutôt que l'incitation à la haine.

Dans cette optique, c'étaient surtout les conséquences des indiscretions qui étaient mises en avant : « les bouches décousues coulent des navires » (« Loose lips sink

ships »<sup>334</sup>), clamait ainsi une affiche montrant un bateau stylisé en train de sombrer. De façon plus explicite et poignante encore, une autre affiche intitulée « Someone Talked » [figure 32] montrait un marin sur le point de se noyer, tendant une main vers le spectateur ; mais si l'on pourrait avoir l'impression en regardant de loin que le personnage représenté sur cette affiche tend sa main dans un geste de demande d'aide, on distingue en y regardant de plus près une différence notable entre le pouce et l'index tendus et les autres doigts de sa main nettement repliés, le tout formant un geste accusateur envers le responsable présumé de sa situation. A l'inverse de la célèbre et intemporelle affiche mettant en scène Uncle Sam, le doigt du personnage est ici légèrement excentré et semble pointer derrière l'épaule droite du spectateur lui faisant face : on imagine le soulagement de celui-ci, qui en y regardant de près est finalement dédouané alors qu'au premier regard le geste pouvait sembler le désigner, mais la proximité dans l'espace du responsable supposé constitue dans le même temps un rappel de l'absence de sécurité des informations sinon par le strict respect du silence le plus total concernant tout ce qui de près ou de loin touchait à des sujets dits sensibles. Plus elliptique mais tout aussi marquante, une autre affiche arborant le slogan de « ...Because Somebody Talked » montrait à travers une peinture particulièrement réaliste un chien de race cocker spaniel, la tête tristement posée sur le col d'un uniforme de marin lui-même posé sur le dossier d'un fauteuil, tandis qu'à l'arrière plan un drapeau ornée d'une étoile d'or rendait explicite au besoin le décès d'un membre du foyer [figure 33]. Faisant appel à des éléments du quotidien facilement transposables dans nombre de foyers américains, cette scène simple n'en

---

<sup>334</sup> Une variante moins affirmative disait plus simplement « Loose Lips *Might* Sink Ships ».



paraît que plus poignante et potentiellement efficace quant à la prise de conscience qu'elle est vouée à susciter chez celui qui l'observe.

### **C – L'implication de la jeunesse**

Si le processus de mobilisation de l'ensemble de la société américaine s'étendait à tous les milieux sociaux, elle ne connaissait pas non plus de barrière générationnelle. Si la population adulte était largement mobilisée, les enfants des Etats-Unis ne furent pas cantonnés au seul rôle de victimes potentielles que chacun se devait d'agir pour protéger mais furent eux-aussi mis à contribution de diverses manières.

Au vu de ce que l'on a déjà évoqué précédemment, on imaginera aisément la façon dont enfants et adolescents étaient soumis aux mêmes types de signaux que leurs parents dans la vie de tous les jours ; en revanche, il est particulièrement intéressant de se focaliser sur les messages qui leur furent plus spécifiquement destinés, que ce soit dans la formulation ou dans le contexte. A cet égard, les photographies documentaires (dont certaines en couleur) réalisées à l'époque à l'initiative de l'OWI et conservées par la Library of Congress s'avèrent particulièrement instructives (parfois à des degrés différents) sur le lieu par excellence de la transmission vers les jeunes générations qu'est l'école. Si l'on ne s'étonnera pas vraiment de voir deux jeunes garçons brandir chacun un drapeau américain au dessus des têtes de leurs camarades (toutes féminines) au sein d'une série de clichés pris en mai 1942 par Fenno Jacobs à Southington dans le Connecticut, on pourra en revanche trouver particulièrement signifiante la précision (d'époque) qui est apportée dans le titre de la photo et selon laquelle les écoliers sont

« pour moitié d'origine polonaise et pour moitié d'origine italienne » [figure 34]<sup>335</sup>, deux nationalités diversement impliquées dans le conflit et que cette photo réunissait dans une commune américanité. Plus évocatrices encore sont les images d'une série réalisées par John Vachon en avril 1943 dans une école rurale du comté de San Augustine au Texas [figures 35a et 35b] : on y voit des enfants d'âge divers y poser ensemble dans une salle de classe aux murs tapissés d'affiches explicites ; si l'une de ces affiches représentait l'Oncle Sam exhortant à l'achat de bons d'emprunt de guerre, ce sont deux autres qui attirent plus particulièrement l'attention, l'une faisant la promotion de l'American Junior Red Cross<sup>336</sup> et l'autre proclamant le slogan « Schools At War » accompagnée des mots « We Are Ready – What About You ? » (le mot « You » étant souligné avec insistance)<sup>337</sup>, le tout cohabitant au milieu de matériels pédagogiques contrastants de neutralité tels un globe terrestre ou un poster expliquant la pousse des arbres.

Au vu d'un corpus photographique somme toute limité, il paraît difficile de tirer des généralités de ces quelques exemples ; on pourra toutefois s'interroger sur la part d'éventuels souvenirs d'enfance en lien avec de tels exemples parmi les éléments ayant inspiré l'auteur-compositeur Tom Paxton (né en 1937) pour l'écriture au moment de la guerre du Viêtnam de sa chanson protestataire *What Did You Learn In School Today ?* (1963) dénonçant une certaine forme de conditionnement idéologique en milieu scolaire. On remarquera notamment les paroles de son couplet final, qui font référence aux combats menés par les troupes américaines en Europe ainsi qu'à leur

---

<sup>335</sup> Référence (« Call Number ») de la Library of Congress : LC-USW36-805

<sup>336</sup> Référence : LC-USW36-833

<sup>337</sup> Référence : LC-USW36-830

présentation après guerre sous un jour exclusivement favorable avec pour effet  
potentiel d'encourager les vocations bellicistes :

What did you learn in school today,  
Dear little boy of mine?  
I learned that war is not so bad,  
I learned about the great ones we have had,  
We fought in Germany and in France  
And someday I might get my chance<sup>338</sup>

Même en dehors du strict cadre scolaire, un certain nombre d'associations et  
d'institutions locales œuvrèrent aussi à sensibiliser la jeunesse à divers aspects en prise  
avec l'effort de guerre, comme l'organisation de collectes de matériaux recyclables ou  
l'organisation de défilés patriotiques donnant la part belle aux enfants.

Le nombre impressionnant de dessins animés de propagande réalisés à l'époque  
fournissent également nombre d'illustrations de ce type de ciblage. Il convient toutefois  
de nuancer l'analyse certes tentante mais un peu hâtive qui consisterait à interpréter de  
par leur nature toutes ces sources comme autant de signes trop évidents et  
systématiques de cette tendance, et il ne faut entre autres pas perdre de vue le fait que  
ces œuvres n'étaient pas toujours spécifiquement adressés à un jeune public mais  
étaient plus généralement produits dans le but d'accompagner des longs métrages le  
plus souvent adressés à un public plus général voire adulte : bien que non diffusé en

---

<sup>338</sup> « Qu'as-tu appris à l'école aujourd'hui/Mon fils adoré ?/J'ai appris que la guerre n'est pas si  
mal/J'ai appris nos glorieux combats passés/On s'est battu en Allemagne et en France/Et un jour  
j'aurai peut-être ma chance ». Pour une traduction plus poétique, on pourra se référer à celle de  
Graeme Allwright, qui perdrait toutefois ici un peu de sa pertinence du fait de l'émission de la référence  
explicite du texte original aux combats en Allemagne et en France, en raison certainement de la  
nécessaire décontextualisation inhérente à l'adaptation dans un contexte non-américain.

salles et réservé à l'usage des troupes, les séries mettant en scène le Soldat Snafu<sup>339</sup> et ses dérivés<sup>340</sup> en est l'illustration criante, de même que l'on pourra s'interroger sur l'efficacité potentielle sur un public enfantin du fond de la thématique fiscale du précédemment évoqué *Spirit of '43* des studios Disney. Si elle n'en gomme pas totalement le côté paradoxal, cette remise en contexte est indispensable pour atténuer le cynisme qui pourrait autrement être attribué à certaines réalisations, notamment à *Education for Death*. Mêlant habilement poésie, comédie et émotion dans la plus pure tradition des studios Disney, ce court-métrage dénonce l'embrigadement des enfants allemands dès leur plus jeune âge à travers l'exemple d'un jeune garçon prénommé Hans, arraché à sa famille et victime d'un bourrage de crâne destiné à faire de lui un « enfant d'Hitler » prêt à se sacrifier aveuglément au combat au nom de la doctrine nazie et des valeurs qui lui ont été inculquées.

Il apparaît toutefois évident que le type de source en lui-même ne pouvait qu'accroître la réceptivité d'un jeune public au message véhiculé, et si la finalité des œuvres d'animation projetées systématiquement au cinéma pourraient faire l'objet d'un léger doute quant à leur destination, ce doute s'amointrit largement lorsque l'on considère le nombre tout aussi important d'occurrences de ce type de messages dans des publications explicitement destinées à la jeunesse, notamment les « comics » mettant en scène les super-héros les plus populaires. Si durant la guerre les aventures sur papier des héros les plus populaires mettaient régulièrement en scène des responsables nazis, parfois fictifs mais souvent reprenant le nom et l'apparence de

---

<sup>339</sup> L'exploration de thématiques pour adultes par les scénaristes travaillant sur cette série est notamment abordée dans le documentaire *Ducktators, Donald s'en va-t-en guerre* de Wolter BRAAMHORST et Guus van WAVEREN, film autoproduit de 46 minutes datant de 1997.

<sup>340</sup> Pour les besoins de la production de messages spécifiques, le soldat Snafu se vit créer deux frères servant dans d'autres forces armées portant les noms de « Tarfu » et « Fubar », acronymes respectifs de « Things Are Really Fucked/Fouled Up » et « Fucked/Fouled Up Beyond All Recognition ».

personnages bien réelles, il paraît difficile de ne voir là qu'un simple hasard, d'autant plus lorsque l'on constate la forte proportion parmi leurs auteurs de Juifs américains ayant pour beaucoup des origines est-européennes.

Sur ce point, l'exposition itinérante richement documentée intitulée « De Superman au Chat du Rabbín : les Juifs et la bande dessinée » qui a notamment fait étape d'octobre 2007 à janvier 2008 au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris<sup>341</sup> était particulièrement instructive. Y était notamment développée la proximité entre le personnage de Superman et le mythe ashkénaze du golem : dans l'une des versions les plus répandues de ce mythe, le golem est une créature surpuissante faite d'argile et animée par magie qui aurait été créée par un rabbin de Prague afin de défendre sa communauté en proie à des persécutions. Ainsi, Jerry Siegel et Joe Schuster, tous deux nés sur le continent américain et élevés dans des familles juives d'immigration récente<sup>342</sup>, auraient été influencés par leurs cultures familiales au point de se projeter eux-mêmes en filigrane dans ce mythe, puisque si l'on voit Superman comme une créature surhumaine (mais de papier et non d'argile) destinée à protéger une communauté<sup>343</sup>, alors ses créateurs se placent dans un rôle équivalent à celui du religieux protecteur évoqué dans le mythe. De façon plus générale, les auteurs de l'exposition faisaient de la création quasi-simultanée durant les quelques années précédant Pearl Harbour de super-héros par des auteurs de culture juive le témoignage d'un sentiment d'insécurité et du besoin d'un protecteur susceptible de conjurer cette

---

<sup>341</sup> L'exposition avait fait l'objet d'un catalogue publié par le musée.

<sup>342</sup> Siegel naquit en 1914 à Cleveland de parents originaires de Lituanie, et Schuster vit le jour la même année à Toronto de parents néerlandais.

<sup>343</sup> En l'occurrence celle des habitants de Metropolis.

menace, le tout en regard du sort des juifs d'Europe. Il est vrai que le nombre d'occurrences est particulièrement troublant : après la création de Superman en 1938, Batman (créé par Bob Kane et Bill Finger en 1939), The Spirit (Will Eisner, 1940), Green Lantern (Martin Nodell et le même Bill Finger, 1940) ou encore Captain America (Joe Simon et Jack Kirby, 1941) furent tous créés par des auteurs juifs américains, le plus souvent nés de parents juifs immigrés, tandis que chacun de ces personnages se trouva au cours de ses aventures confronté à l'ennemi nazi. On constatera également que la genèse du personnage de Batman lie son engagement de justicier à l'injustice ressentie après l'assassinat de ses parents. Révélée dès novembre 1939 dans le numéro 33 de la revue *Detective Comics*, soit quelques mois seulement après la première apparition du personnage, cette explication pourra apparaître comme une façon (peut-être inconsciente) pour ses auteurs de vouloir laver l'injustice faite aux Juifs d'Europe, dont l'un et l'autre avaient des raisons familiales de se sentir proches puisque le père de Finger était né en Autriche tandis que les parents de Kane (né Kahn) étaient originaires d'Europe de l'Est.

Mais si l'analyse est intéressante, elle ne doit pas conduire à tirer des conclusions trop hâtives ou systématiques : nombre de personnages issus de créateurs non-Juifs apparurent eux aussi très opportunément durant cette période pour combattre les forces de l'Axe, tels le Daredevil original (mais l'on pourra là aussi douter de la neutralité affective de l'auteur, Jack Binder, né en Autriche-Hongrie), ou encore Wonder Woman. Par ailleurs, les enfants d'immigrés (notamment juifs) vivant en milieux urbains constituaient alors statistiquement une part non négligeable des auteurs de comics : dès lors, aussitôt l'effet de mode thématique créé, il n'est pas

étonnant pas simple effet statistique que nombre d'entre eux aient, à un moment ou un autre, suivi ce mouvement.

Dans tous les cas, il semble tout à fait plausible que les jeunes spectateurs aient été sur un certain nombre de points envisagés comme des vecteurs de choix notamment pour faire passer certains messages auprès de leurs parents, que ce soit en matière de comportements citoyens ou d'investissements financiers dans les emprunts de guerre. Malgré tout cela, ce n'est que quelques années après la guerre que naîtra ce qui reste certainement probablement l'exemple de propagande le plus grossier qui soit à destination d'un jeune public : le célèbre documentaire *Duck And Cover* (1951), réalisé à la demande des autorités et supposé apprendre comment réagir et se protéger en cas d'attaque nucléaire. Enfantin par excellence, le personnage de Bert la tortue ne laisse absolument aucun doute sur le public visé, pas plus d'ailleurs que l'ensemble du contenu du programme ou que sa diffusion programmée en milieu scolaire.

## Troisième partie

# Propagande et société : du reflet d'une Amérique à la préparation de celle de l'après-guerre

---



## Chapitre 7 – « Why We Fight », ou l’affirmation des valeurs d’une société à construire

Si les messages délivrés se concentraient souvent de façon on ne peut plus compréhensible sur les réalités pratiques inhérentes au moment présent, la projection dans l’avenir était loin d’être en reste. Mais au-delà de la simple promesse de lendemains qui chantent qui aurait à elle seule pu paraître bien creuse, les autorités américaines s’évertuèrent à promouvoir un modèle centré autour de valeurs communes précisément définies et décrites. Le message était double : dans un premier temps, poser la définition des « valeurs américaines » fédératrices qu’il était nécessaire de défendre ; dans un second temps, exhorter à aller au-delà de cette simple défense pour répandre ces valeurs (parées d’une vocation universelle) dans le monde entier. En un sens, il s’agissait là du pendant positif et constructif de la définition qui était dans le même temps faite de la doctrine ennemie. Déjà militaire par essence et citoyenne par nécessité, la guerre, d’une certaine façon, prenait ainsi par là une dimension éminemment politique au sens noble du terme, invitant tout un chacun à s’impliquer dans la défense et la réalisation d’un projet à long terme.

### **1 – Les « quatre libertés », de Roosevelt à Norman Rockwell**

Comme on l’a déjà évoqué, l’administration Roosevelt avait jusqu’à Pearl Harbor vu toute velléité interventionniste irrésistiblement freinée par une opinion publique dont la sympathie pour les Alliés coexistait avec un refus non négociable de

toute implication directe du pays dans le conflit. Ce paradoxe apparent permettait toutefois une certaine marge de manœuvre, puisqu'elle laissait présager dans le même temps une certaine ouverture de cette même opinion publique américaine à un discours partageant le même type de valeurs, pour peu qu'il sache rester dans l'implicite quant à d'éventuels desseins pro-interventionnistes sur le plan militaire.

C'est dans ce contexte que dès janvier 1941, onze mois avant l'attaque sur Pearl Harbour, Roosevelt avait déjà posé quelques jalons afin de préparer l'opinion américaine à une sortie programmée de la neutralité qui lui était alors toujours imposée par le Congrès. Pour cela, Roosevelt choisit le traditionnel discours sur l'état de l'Union pour présenter le conflit qui faisait alors rage en Europe depuis plus d'un an comme une guerre dont l'enjeu n'était pas une question de conquêtes territoriales ou matérielles mais la défense de valeurs, des valeurs symbolisées à travers quatre libertés fondamentales et essentielles qu'il définissait ainsi :

In the future days, which we seek to make secure, we look forward to a world founded upon four essential human freedoms.

The first is freedom of speech and expression—everywhere in the world. The second is freedom of every person to worship God in his own way—everywhere in the world.

The third is freedom from want—which, translated into universal terms, means economic understandings which will secure to every nation a healthy peacetime life for its inhabitants—everywhere in the world.

The fourth is freedom from fear—which, translated into world terms, means a world-wide reduction of armaments to such a point and in such a thorough fashion that no nation will be in a position to commit an act of physical aggression against any neighbor—anywhere in the world.

That is no vision of a distant millennium. It is a definite basis for a kind of world attainable in our own time and generation. That kind of world is the very

antithesis of the so-called “new order” of tyranny which the dictators seek to create with the crash of a bomb. To that new order we oppose the greater conception -- the moral order. A good society is able to face schemes of world domination and foreign revolutions alike without fear.

Si les objectifs affichés dans ce discours pouvaient dans leur formulation ne paraître avoir de concrétisation prévue qu'à moyen voire long terme, il est toutefois intéressant de noter que leur annonce ne précéda que de quelques semaines la promulgation de la « loi Prêt-Bail » qui, dans les faits, rendait caduques la plupart des dispositions anti-interventionnistes contenues dans la loi de neutralité telle qu'elle était alors en vigueur. Ce texte influencera également quelques mois plus tard le texte de la Charte Atlantique, cette dernière reprenant la notion de liberté de vivre à l'abri du besoin et de la peur.

Cette façon de résumer les enjeux de la guerre en quatre points principaux faisaient ainsi du conflit en lui-même une guerre de défense et non de conquête ou d'agression, ce qui pouvait paraître une présentation des choses potentiellement fédératrice : si elle était schématique et simple, presque simpliste même, elle restait du même coup accessible à tous et, surtout, faisait appel à des valeurs inhérentes à la plus grande des traditions américaines, reprenant des thèmes ancrés dans l'esprit collectif. Toutefois, malgré la production d'affiches et brochures destinées à populariser ces thèmes, le succès escompté ne fut dans un premier temps pas au rendez-vous : vers le milieu de l'année 1942, quelques mois après l'entrée en guerre effective du pays suite à Pearl Harbour et surtout environ un an et demi après le discours de Roosevelt, une enquête d'opinion diligentée par l'Office of War Information (Bureau d'Information de Guerre, ou OWI) conclut que seul un américain sur cinquante était capable de citer

spontanément chacune des quatre libertés fondamentales énumérées par Roosevelt... Mais alors que cet échec apparent semblait condamner les « quatre libertés » en tant que thème de campagne à ne tenir qu'un rôle extrêmement marginal dans la propagande domestique dirigée par le gouvernement Roosevelt, une initiative privée vint bouleverser le destin et la visibilité de cette thématique.

Artiste reconnu et contributeur régulier pour les illustrations de « une » des plus grands magazines du pays depuis 1916, Norman Rockwell décida d'illustrer chacun des quatre points mis en exergue par le discours sur l'état de l'Union de 1941 via quatre toiles de dimensions respectables (116 x 90 cm) [figure 36]. Réalisées dans le courant de l'année 1942, ces quatre œuvres lui prirent six à sept mois de travail. Après les avoir spontanément proposées à diverses agences gouvernementales mais n'avoir rencontré que peu d'enthousiasme en retour, Rockwell propose alors ces œuvres au *Saturday Evening Post* qui les accepte. Alors extrêmement populaire au sein de la classe moyenne américaine, l'hebdomadaire entreprit d'en publier des reproductions dans quatre numéros consécutifs, du 20 février au 13 mars 1943, en respectant l'ordre d'énumération de chacune des « quatre libertés » dans le discours de Roosevelt. En matière d'accompagnement, chacune des quatre œuvres fut accompagnée en vis-à-vis d'un texte signé d'un intellectuel américain reconnu illustrant lui aussi à sa manière (mais cette fois avec des mots) la même « liberté ». Le succès fut immédiat et des milliers de lecteurs contactèrent le magazine pour demander des reproductions en couleur des illustrations de Rockwell.

La première illustration concerne la liberté d'expression (« Freedom of Speech »). Pour la représenter, Rockwell, avait choisit de reproduire une scène montrant un homme, seul debout, prenant la parole pour exprimer son avis (vraisemblablement divergent de celui de la majorité) lors d'une réunion municipale se tenant dans une école du Vermont, illustrant ainsi le respect accordé à tous (y compris aux avis minoritaires) dans un système démocratique. Seuls trois personnages au centre de l'image sont clairement visibles, et la richesse des détails (caractéristique de l'œuvre de Rockwell) ne fait qu'enrichir le message. De part et d'autre de l'orateur se trouvent deux hommes plus âgés, tous deux habillés de costumes de styles suffisamment différents pour laisser apparaître un écart de niveau social entre eux : l'homme en costume clair à la droite de l'image arbore un style plus formel et raffiné, tandis que celui en habit sombre à gauche et en arrière-plan semble moins à son aise dans ce genre de tenue, arborant une cravate ostensiblement desserrée tandis que son costume au tissu d'apparence plus grossière ne semble pas aussi coûteux que celui de l'autre protagoniste. A eux deux, ces personnages incarnent en quelque sorte toute la diversité de la classe moyenne américaine.

Debout entre les deux, le personnage central est quant à lui beaucoup plus jeune, et il n'y a rien de formel dans la façon dont il est habillé. Un tract annonçant le programme de la réunion dépasse de son blouson et donne la sensation d'une allure certes pas négligée, mais tout au moins particulièrement décontractée et dans tous les cas nettement moins solennelle que celle des autres participants à la scène. A l'inverse, ses mains sont posées sur le dossier du banc devant lui dans une gestuelle qui peut rappeler celle de témoins à la barre lors d'un procès, faisant ainsi de lui le témoin

solennel de « sa » vérité et renforçant donc l'idée de sincérité en lien avec sa démarche. Il ressort de ces contrastes l'impression que le personnage manque d'aisance et n'a pas l'habitude de s'exprimer en pareille situation, montrant que la parole est ouverte à quiconque veut la prendre et non à un groupe restreint d'habitues. Sa tenue (un blouson et un pantalon de couleur sable, couleur répandue dans l'armée, et un blouson largement entrouvert laissant apparaître une chemise à carreaux) laisse planer une légère ambiguïté : l'homme est-il un appelé en permission, malgré l'absence d'insigne ou autre mention explicite sur sa tenue, ou sa tenue reflète-t-elle plutôt qu'il exerce une activité en extérieur, agricole par exemple ? Selon que l'observateur choisit l'une ou l'autre des interprétations, le regard attentif et respectueux des deux autres protagonistes peut prendre des significations tout à fait différentes : si l'homme est un soldat, alors cette attention qui lui est portée par ses aînés illustre la reconnaissance du pays tout entière envers cette génération envoyée au front pour la défendre. Par ailleurs, si l'on suit cette idée, ce soldat debout faisant face de manière maladroite mais déterminée vers la gauche de l'image, direction traditionnelle de l'Ouest selon les représentations cartographiques et donc du front Pacifique, peut alors sembler par son discours porter la voix de l'Amérique, affirmant ses valeurs, offrant alors au passage une mise en abyme du discours de Roosevelt tout entier : on n'a plus simplement un personnage illustrant la notion de liberté de parole, mais un homme utilisant sa liberté d'expression pour défendre par son discours cette même liberté – de même, vraisemblablement, que toutes les autres. Par ailleurs et toujours en choisissant cette interprétation, la présence de civils à cette réunion (vraisemblablement tenue dans l'école ou la salle communale d'une petite ville)

devient alors le symbole de l'implication de tous, jusqu'à l'endroit le plus reculé du pays, pour soutenir l'effort de guerre et ainsi porter à son tour ce message de liberté. A l'inverse, si l'on choisit de voir dans ce personnage un civil portant pour des raisons pratiques une tenue en rapport avec son activité professionnelle, le message prend un sens différent mais à l'utilité tout aussi grande à des fins de propagande : l'on voit alors sur cette image la démocratie en mouvement, l'engagement citoyen de personnes d'horizons divers mais toutes sur un pied d'égalité, au-delà des clivages sociaux ou générationnels, et le tout dans le cadre d'un respect mutuel accordé aux idées des autres sans distinction de ce type.

On notera également que l'on peut, au tout premier plan, deviner une place vide. Outre la nécessité pour l'artiste de ne pas surcharger la scène avec des figurants qui finiraient presque par cacher ses personnages centraux, on peut aussi voir là une invitation adressée au spectateur à prendre place dans le tableau (et de fait dans le processus démocratique qui s'y déroule), façon habile d'abolir les frontières entre le tableau et la réalité, de rendre plus réelle et concrète encore la scène qui y est dépeinte.

La deuxième illustration de la série représente la liberté de religion (« Freedom of Worship ») à travers les portraits, de profil ou trois-quarts, de divers personnages, hommes et femmes de différentes générations, tous très différents d'apparence les uns des autres et visiblement de cultures diverses mais tous unis dans le même geste de prière, mains jointes. Tous sont tournés vers la même direction : on pourra voir là une allusion à l'unicité du dieu créateur dans les principales religions monothéistes, intrinsèquement reliées entre elles par des textes fondateurs communs, mais aussi une

communion autour de valeurs communes – notamment, dans ce contexte, celles des « quatre libertés ». On notera toutefois que la nécessaire diversité de cette assemblée à vocation œcuménique ne fait qu’effleurer la brûlante question de la diversité raciale puisqu’un seul personnage, celui du premier plan visible seulement de trois-quarts arrière, apparaît comme ayant la peau mate ; dans le même temps, aucun des participants à cette scène ne peut être clairement identifié comme Afro-Américain, une absence du reste récurrente dans les quatre tableaux.

L’émotion est clairement lisible sur chacun des visages, là encore de façons très diverses (parfois la tête baissée et les yeux fermés, parfois le regard au loin et la tête levée vers le ciel). Afin de parachever la compréhension du message, le haut de l’image comporte le message suivant : « Each according to the dictates of his own conscience » (« chacun selon les exigences de sa propre conscience »). Une nouvelle fois, les protagonistes sont tournés vers la gauche de l’image, comme si symboliquement leurs prières étaient particulièrement dirigées vers le front Pacifique. Ils sont toutefois disposés en léger quart de cercle, avec pour effet que là encore le spectateur faisant face à l’image peut avoir la sensation d’avoir la liberté de prendre part lui aussi à la scène et de joindre ses propres prières à celle de cette assemblée hétéroclite – et ceci quelles que soient ses propres croyances.

Le troisième tableau aborde la question de la liberté d’être à l’abri du besoin (« Freedom from Want »). La thématique elle-même ne pouvait que parler à une société qui avait successivement connu les difficultés de la Grande Crise puis pu bénéficier de la protection du New Deal à cet égard, rendant nécessairement cette



question porteuse tout en préfigurant d'autres mesures telles que le « G.I. Bill » ; par ailleurs, dans une société profondément marquée par les références bibliques, difficile de ne pas faire le lien entre la dénomination de « freedom from want » et le psaume 23 (« The Lord is my shepherd ; I shall not want »<sup>344</sup>), permettant un parallèle et une association d'idée entre providence divine et la variation sur le thème de l'état-providence que préfigurait New Deal – Roosevelt lui-même pouvant alors, si l'on pousse la métaphore à son paroxysme, apparaître comme divinisé.

Pour illustrer ce thème, Rockwell choisit d'illustrer ce qui se veut un dîner de Thanksgiving typique dans une famille américaine traditionnelle, toutes les générations étant réunies autour de la table sous le regard bienveillant du « patriarche » et de son épouse. La table est couverte de victuailles en quantités, qui (du fait de la forme tout en longueur de la table) se trouvent à portée de main de chacun des convives, suggérant une abondance disponible pour tous. A nouveau, la perspective choisie par l'artiste donne à quiconque observe ce tableau l'impression d'être lui-même partie prenante à ce dîner, qui plus est à la place de l'invité d'honneur, à l'autre bout de la table juste en face du chef de famille. Cette impression est renforcée par le fait que plusieurs des personnages semblent tournés vers l'extérieur du tableau, comme si eux-mêmes regardaient celui qui les contemple. Là encore, l'artiste choisit pour mieux faire passer son message d'impliquer directement le spectateur au cœur même de la scène, l'identification se voulant d'autant plus facile que celle-ci a pour cadre un environnement familial supposé apparaître comme à la fois rassurant et évocateur d'une expérience virtuellement commune à tous.

---

<sup>344</sup> « Le Seigneur est mon berger ; je ne manque de rien ». Traduction anglaise ici présentée tirée de la version de la Bible du roi Jacques (ou « King James Version », KJV).

Enfin, le dernier tableau est consacré à la liberté de vivre à l'abri de toute peur (« Freedom from Fear »), thème ne pouvant que faire écho avec l'ambiance anxieuse d'un pays en pleine mobilisation. Là encore, un environnement familial à la fois rassurant et évocateur du quotidien a été choisi, puisque l'on y voit un couple de parents bordant leurs deux enfants dans leur lit commun. La scène se déroule dans une chambre modeste mais néanmoins confortable, vraisemblablement située sous les toits. Le souci du détail caractéristique de l'œuvre de Rockwell ajoute à cette scène un réalisme criant : la chambre est en léger désordre avec un vêtement et une poupée traînant aux abords du lit ; le père de famille tient encore à la main sa paire de lunettes ainsi que son journal à la « une » duquel les mots « bombardement » et « horreur » sont clairement lisibles ; la chaude lumière provenant de l'étage du dessous via l'escalier ainsi que l'expression bienveillante lisible sur les visages des parents apportent quant à eux ce qu'il faut de rassurant à une image où l'ombre occupe une part importante, en dépit il est vrai des contrastes apportés par le blanc des draps et de la chemise du père.

Difficile cette fois de trouver une place au spectateur dans cette scène qui touche à ce que la cellule familiale a de plus intime, le plan plus éloigné que sur les autres tableaux (on voit cette fois les personnages en pied) pouvant d'ailleurs évoquer un recul pudique, comme pour imposer au spectateur de se situer en dehors du tableau. On retrouve toutefois à nouveau l'orientation des personnages vers la gauche des personnages, les parents étant tournés dans cette direction, vers laquelle sont également orientées les têtes des enfants.

Mais tout en illustrant les concepts édictés par Roosevelt, ces images les complétaient largement sur la forme : tandis que les propos présidentiels semblaient s'inscrire dans un cadre mondial potentiellement abstrait, Rockwell les ramenait à une échelle quotidienne nettement plus concrète et susceptible de toucher et de marquer « l'homme de la rue » d'une façon plus efficace en lui montrant concrètement l'impact de ces valeurs sur son propre quotidien. Cette approche complémentaire s'avéra des plus efficaces, et le succès de ces représentations fut tel que l'OWI décida finalement de les utiliser dans le cadre de diverses campagnes. Dans le courant de l'année 1943 notamment, ces œuvres de Rockwell furent centrales dans la promotion de l'emprunt de guerre et une exposition itinérante montrant les tableaux originaux fut organisée, sillonnant le pays sous le nom de « Four Freedoms War Bond Show ».

Au-delà du simple concept de projection dans le quotidien du pays, le réalisme pointu et le souci du détail typiques de Rockwell furent sans doute pour beaucoup dans l'engouement que ces toiles suscitèrent. C'est l'ensemble de la classe moyenne américaine qui pouvait à un moment ou un autre se reconnaître dans ces représentations, les personnages étant à la fois divers et familiers tandis que les scènes n'avaient en elles-mêmes rien d'extraordinaires et se raccrochaient simplement à des situations de la vie courante. L'homme qui malgré son manque d'assurance prend la parole pour défendre son point de vue, les grands-parents qui partagent une table festive et bien garnie avec toute la famille, les parents qui veillent sur le sommeil de leurs enfants : tous apparaissent sous le pinceau de Rockwell comme les héros du quotidien d'une Amérique dont, paradoxalement, les héros sont au même instant au

loin, partis au front sur d'autres continents, précisément pour continuer à protéger cet autre héroïsme. Par ces représentations, l'artiste offre à cette part de la société américaine qui n'est pas physiquement présente sur le front la possibilité de se réapproprier une partie du combat, de mieux identifier les dangers qui la guettent tout en lui permettant de s'identifier elle-même aux enjeux de cette guerre, à ce qu'il faut préserver : quiconque voit ces représentations et s'y identifie dans l'Amérique en guerre ne peut dès lors plus se considérer comme extérieur au combat qui est en cours. Par ailleurs et à l'instar de la façon dont en parlait Roosevelt, les « quatre libertés » de Rockwell, bien que nées dans le contexte particulier de cette guerre, avaient vocation à porter un message à vocation universelle s'étendant bien au-delà de celle-ci. Ainsi, c'est en 1946 seulement, aux prémices d'une autre guerre qu'on n'appelait pas encore « froide », que fut éditée une affiche reprenant pour la première fois sur un seul et même support les quatre représentations des libertés de Rockwell avec pour titre générique et seul slogan « à nous... de nous battre pour elles » (« *Ours... To Fight For* »), la persistance de la forme étant ainsi révélatrice de celle du fond du message. Mais alors que ces acquis à défendre relevaient de valeurs humanistes très générales et facilement transposables à toutes sortes de cultures et de sociétés, d'autres valeurs communes plus contextuelles et supposées cimenter l'union nationale autour de l'effort de guerre furent également souvent mises en avant.

## **2 – L'exhortation des valeurs communes**

Si l'ensemble de la propagande soigna particulièrement les portraits qu'elle dressait des Alliés comme des ennemis de la nation, l'image qu'elle renvoyait à elle-

même de la société américaine est tout aussi intéressante à analyser, en ce sens que cet aspect abolissait la distance que pouvaient ressentir un certain nombre d'américains vis-à-vis de peuples lointains ou de perspectives et d'hypothèses manquant encore de concret.

Dans une rhétorique proche de celle de Rockwell, l'entreprise Sheldon-Claire, spécialisée depuis sa création en 1926 dans la communication motivationnelle à destination des salariés, produisit à partir de 1942 une série d'affiches polyvalente ayant pour slogan commun « This is America... Keep it Free ! »<sup>345,346</sup>. Les thèmes abordés étaient multiples mais liés par le design commun des affiches en un ensemble cohérent, quand bien même l'intention de ses créateurs n'était pas leur affichage simultané dans les entreprises qui les achetaient mais plutôt l'établissement d'un roulement, un poster en remplaçant un autre à intervalle régulier. Parmi les sujets abordés, l'entreprise offrait une vision large des valeurs qu'elle considérait comme typiquement américaines, résumant au final des thèmes omniprésents :

- la possibilité de réussite rappelant la notion de « land of opportunity »,
- l'amour de la liberté (et notamment la liberté d'entreprendre) entraînant la volonté de travailler pour elle afin non seulement de la préserver mais aussi de construire un monde meilleur,
- la sécurité de chacun au quotidien et l'aspect sacré de la vie privée et des valeurs familiales.

---

<sup>345</sup> William L. BIRD Jr. & Harry P. RUBINSTEIN, *Design For Victory: World War II Posters on the American Home Front*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, pp. 82-86.

<sup>346</sup> On notera la similitude entre ce slogan et *This Is America*, titre du livre publié la même année par Eleanor Roosevelt. La difficulté de dater précisément le début de la campagne au sein de l'année n'a hélas pas permis de s'assurer de qui détenait l'antériorité de cette utilisation.

Mais comme souvent en pareil cas, sur le plan visuel, ce sont les symboles de la Nation qui furent les plus mis à contribution et la bannière étoilée, vecteur commun de l'unité nationale par excellence, était ainsi très régulièrement appelée à véhiculer divers types de message. Ainsi, en juillet 1942 et alors que la plupart des magazines du pays consacraient déjà régulièrement de nombreuses pages de chaque édition à des sujets liés au conflit, la National Publishers Association et le Département du Trésor co-organisèrent une campagne originale consistant dans la publication simultanée en couverture de nombreuses publications du drapeau national et du slogan « United We Stand », grand classique patriotique depuis la guerre d'Indépendance [figures 37a, 37b, 37c, 37d]. Destinée à accompagner et à prolonger le « Flag Day »<sup>347</sup> dans le but d'atténuer l'effet négatif de récents revers militaires dans le Pacifique, cette initiative s'accompagna d'une incitation à chaque citoyen de planter un drapeau dans son propre jardin<sup>348</sup>. Si dans la plupart des cas le drapeau figurait seul et en gros plan sur une part significative de la couverture (soit sous la forme d'un drapeau flottant au vent, soit sous celle d'un design « à plat »), il était également parfois mis en scène dans le cadre d'une parade ou d'un défilé. Plus rarement, dans des publications de divertissement de prêtant peut-être moins à l'exercice, le drapeau se voyait cantonné à un discret encart sur fond blanc afin de mieux ressortir. Au total, ce sont de très nombreux titres qui s'associèrent à cette initiative concertée, allant des magazines d'information généralistes (*Collier's*, *Life*, *Look*, *Time Magazine*...) à des publications plus thématiques (*National Geographic Magazine*, *Popular Mechanics* ou encore la revue

---

<sup>347</sup> Evènement traditionnellement organisé le 14 juin pour célébrer l'adoption du drapeau des Etats-Unis.

<sup>348</sup> Hélène HARTER, *L'Amérique en guerre : les villes pendant la Seconde Guerre Mondiale*, Paris : Galaade Editions, 2006, p. 99.

musicale *The Etude*) en passant par la presse féminine (*Vogue, Glamour, Ladies' Home Journal...*), familiale (*Parents' Magazine, Family Circle*) ou encore certains titres destinés sous diverses formes à de jeunes publics (*Walt Disney's Comics, Scouting, Calling All Girls*). Les publications liées au monde professionnel furent également largement représentées, qu'il s'agisse des magazines internes de certaines grandes entreprises dont l'activité avait largement été réquisitionnée pour l'effort de guerre (telles *Boeing News, The Du Pont Magazine* ou *General Motors Folks*) ou de titres plus généraux en lien avec certains aspects du monde économique ou industriel (*Modern Industry, Farm Journal, Forbes...*). Les publications à vocation militaire (comme l'*American Legion Magazine, Our Army*, ou encore *Service Men's Magazine*) ne furent bien évidemment pas en reste. Au total, difficile de détailler l'ensemble des revues ayant participé à l'opération, mais la collection en ligne du Musée National d'Histoire Américaine de la Smithsonian Institution en répertorie 277<sup>349</sup>.

Sur un plan mettant en scène des acteurs plus institutionnels, la mise en scène de symboles patriotiques était également un grand classique des campagnes de vente d'emprunts de guerre ou de recrutement. Le drapeau flottant au vent mais aussi l'aigle américain ou l'oncle Sam et son habit aux couleurs nationales comptèrent parmi les thèmes récurrents. A d'autres occasions, c'est l'histoire du pays qui était choisie comme vecteur, vantant l'héroïsme des combattants de la guerre d'Indépendance ou faisant appel au souvenir de Lincoln. A travers des citations judicieusement choisies issues de son Discours de la Maison Divisée (1858) [figure 38a] ou du Discours de Gettysburg (1863), les divisions et les périls encourus alors dénoncés par le seizième président à l'échelle du pays prenant cette fois une dimension mondiale, même s'il

<sup>349</sup> Voir <https://amhistory.si.edu/1942/introduction.html>

fallait pour cela modifier quelques mots du texte d'origine afin de les faire correspondre au contexte du moment : sur un certain nombre d'affiches, la phrase « this government cannot endure, permanently, half slave and half free » devenait ainsi très opportunément « this *world* cannot exist half slave and half free », un détournement loin d'être anodin et déjà opéré à l'identique lors de la première guerre mondiale, à l'époque également afin de dénoncer le militarisme allemand.

La mise en scène et l'exploitation de l'image de la famille constituait également un aspect prééminent de ce type de communication. Si la mise en scène de personnages enfantins pouvait parfois et à la marge paraître s'adresser aux enfants eux-mêmes, elle était le plus souvent vectrice de messages adressés aux adultes comme l'illustre le slogan « Don't Let That Shadow Touch Them » (« ne laissez pas cette ombre les atteindre ») qui accompagnait sur une affiche l'image de trois enfants jouant sous la menace d'une ombre gigantesque en forme de croix gammée [figure 38b]. De nombreuses autres illustrations montraient des femmes et des enfants victimes d'atrocités, juxtaposant ces images de chaos et de destruction de la base même de l'avenir de toute société avec les images plus rassurantes (comme celles de Rockwell) que tout un chacun pouvait rencontrer dans la vie de tous les jours : face à ce contraste, la guerre n'apparaissait que d'autant plus comme une guerre de défense et de survie, l'avenir de toute société passant à minima par la survie de ses enfants.

Certaines attaques contre le nazisme se concentrèrent précisément sur ce point, en insistant sur l'embrigadement de la jeunesse allemande par le régime hitlérien et l'éloignement des enfants de leurs familles pour leur inculquer une éducation formatée



par le parti. C'était notamment le cas des diverses adaptations d'*Hitler's Children*, que l'on parle du film éponyme de Dmytryk ou du dessin animé *Education For Death* des studios Disney, tous deux illustraient l'évolution d'enfants innocents à la base mais poussés par un système directif et destructeur vers l'adoption malgré eux de comportements faisant d'eux les instruments d'une idéologie violente et manipulatrice. Les scènes poignantes de la version animée (notamment celle où le jeune Hans, malade, est menacé d'être enlevé à ses parents s'il ne se rétablit pas au plus vite) ne font qu'illustrer davantage encore l'opposition entre le système nazi et les sentiments d'innocence et de protection habituellement inhérents au cercle familial.

Ce type d'exemples mettait ainsi en exergue le dynamitage de la structure familiale par les forces de l'Axe, le tout en réaffirmant avec force le caractère idéologique de l'ennemi : en présentant la famille allemande comme figurant au premier rang des victimes des méfaits du nazisme, le message tendait à créer une certaine empathie autour de valeurs communes à l'humanité et non à la seule société américaine, et à insister à nouveau sur la nécessité de faire la part des choses entre l'ennemi nazi et le peuple allemand en favorisant l'identification à ce dernier des américains, transformant par là-même le sort des allemands en la perspective d'un redoutable avenir pour les américains eux-mêmes dans l'hypothèse d'une défaite.

Mais plus concrètement et plus en prise avec le quotidien d'une Amérique mobilisée, l'exemple par excellence de famille détruite par les puissances de l'Axe est probablement celui des frères Sullivan, cinq frères originaires de l'Iowa décédés en mission en novembre 1942 lorsque le navire sur lequel ils servaient ensemble fut coulé par un sous-marin japonais. Les circonstances entourant cette histoire sont d'autant

plus poignantes que les cinq frères, dont l'un était marié et père d'un jeune enfant, s'étaient portés engagés volontaires dans la Navy ensemble peu après Pearl Harbor en demandant explicitement à être affectés sur le même vaisseau. Ironie de l'Histoire, on notera que ce n'est qu'en juillet 1942, six mois après leur engagement et quatre mois avant leur mort, que fut publiée dans le Bulletin d'Information de la Navy une recommandation visant à ne pas donner suite aux demandes des nouvelles recrues souhaitant servir avec leurs frères, invoquant précisément l'intérêt des familles à être prémunies du danger de perdre plusieurs membres au cours d'un seul et même incident<sup>350</sup>, bien que les services historiques de la Navy elle-même semblent douter que cette recommandation ait effectivement été appliquée<sup>351</sup>. Les frères Sullivan firent par la suite l'objet de campagnes d'affichage les montrant tous les cinq en uniforme, chaque tête surmontée d'une étoile d'or, avec pour slogan « eux ont rempli leur rôle » (« They did their part »)<sup>352</sup>, manière tout à la fois de rappeler le sort de la fratrie et d'inciter une fois encore les civils à servir l'effort de guerre sans rechigner [figure 39]. Si extrême et heureusement atypique qu'il soit de par la simultanéité des décès, cet exemple ne pouvait que résonner dans les esprits des membres de nombreux foyers américains où la perspective de la perte d'un seul membre était déjà un sujet d'angoisse. Mais si l'exemple des frères Sullivan reste particulièrement évocateur de par sa dimension, il ne fut pas le seul exemple : en six mois de temps, entre mi-mars et fin-août 1944, la famille Borgstrom de l'Utah perdit quatre de ses fils tués séparément,

---

<sup>350</sup> Bureau of Naval Personnel: *Information Bulletin*, July 1942, Number 304, World War II Command File, Operational Archives Branch, Naval Historical Center, Washington, DC.

Cité et commenté sur le site du "Naval History and Heritage Command" : <http://www.history.navy.mil/faqs/faq72-5.htm>

<sup>351</sup> Cette recommandation (et non obligation) visant simplement à ignorer de telles requêtes, il reste possible qu'elle ait toutefois été appliquée ici ou là sans forcément laisser de trace écrite. On peut toutefois douter que les formulations de telles demandes aient été fréquentes après la mort des frères Sullivan.

<sup>352</sup> Soulignage conforme au document original.

suite à quoi fut décidée la « politique du seul survivant » stipulant que tout membre d'une fratrie d'au moins trois frères ayant perdu tous ses autres frères au combat pouvait bénéficier d'un éloignement de toute zone de danger<sup>353</sup>, statut dont bénéficieront les derniers survivants parmi les frères Niland et les frères Butehorn.

Autre valeur omniprésente de tous temps dans la société américaine, la religion n'était pas en reste en tant qu'argument de propagande. Il est vrai que l'anticléricalisme proclamé des autorités nazies ouvrait la porte à ce type de discours, et la prédominance de la religion protestante en Allemagne comme aux Etats-Unis ne pouvait que faciliter les liens et les associations d'idées à ce propos. Le double sens en anglais comme en français désignant alternativement par le mot « église » (« church ») le lieu de culte ou la communauté des croyants (avec une majuscule dans ce dernier cas) permit sans doute également de rendre d'autant plus efficace l'utilisation de représentations montrant la destruction d'édifices religieux à l'initiative des nazis : si cette destruction était contextualisée dans l'histoire du film *Mrs. Miniver* lorsque la communauté se retrouvait dans l'église éventrée par les bombardements, le double sens prenait toute son ampleur lorsqu'une affiche arborant le slogan « Nous nous battons pour empêcher ça » (« We're Fighting to Prevent This ») montrait le clocher d'une église écrasé par le pied botté, chaussé d'éperons et doté d'une semelle cloutée d'un nazi, le sort du bâtiment servant ici de toute évidence de métaphore pour évoquer celui de l'ensemble des croyants.

---

<sup>353</sup> Basé au cours de la seconde guerre mondiale sur des textes réglementaires internes aux différents corps d'armée, ce principe sera formalisé sous forme de loi en 1948.

Une autre évocation marquante sur le plan pictural fut celle d'une campagne de 1943<sup>354</sup> financée par l'association Magazine Publishers of America. Centrée autour du slogan « comparez vos actes aux siens » (« By His Deeds, Measure Yours ») et d'une illustration signée John Falter, cette campagne destinée à inciter tout un chacun à relativiser l'ampleur des sacrifices demandés sur le front intérieur montrait un soldat mort, les armes à la main, entouré de deux attributs christiques : à la droite de l'image, une croix ; à la gauche une ligne de fil de fer barbelé entourant la tête du soldat d'une façon évoquant la couronne d'épine [figure 40]. De façon éloquente, l'image sacralisait au sens premier du terme le sacrifice des soldats morts au front, incitant ainsi non seulement à une certaine admiration à leur égard mais aussi à une forme de vénération, faisant ainsi de la mobilisation nationale une cause sacrée.

Par contraste, le très décrié culte de la personnalité dont Hitler faisait l'objet en Allemagne pouvait également à certains égards apparaître pour les Américains comme une façon de sa part de s'arroger une rôle dévolu en temps normal à Dieu, faisant de lui une sorte d'imposteur voire d'incarnation de l'antéchrist. Si aucune source de propagande d'influence majeure n'osa aller aussi loin que cette affirmation, les persécutions du pouvoir nazi contre les autorités religieuses qui cherchaient à s'opposer à lui avaient par contre été relayées dans la presse américaine bien avant l'entrée en guerre du pays : dans son numéro du 23 décembre 1940, le magazine *Time* avait ainsi décerné en « une » au pasteur Martin Niemöller<sup>355</sup> le titre de « Martyr de l'année 1940 », une formulation symbolique faisant écho au titre de « Personnalité de

---

<sup>354</sup> On notera que les premières apparitions de cette campagne semblent dater de janvier 1943, soit dans tous les cas avant les premières publications d'images montrant de véritables victimes américaines.

<sup>355</sup> Connus entre autres pour être l'auteur d'un célèbre poème antinazi souvent désigné sous le titre de « Je n'ai rien dit ».

l'année » décerné annuellement par le magazine (celui de 1940 devant échoir, deux semaines plus tard, à Winston Churchill). Mais à travers Niemöller, c'étaient les chrétiens d'Allemagne dans leur ensemble, protestants comme catholiques, qui étaient glorifiés : le sous-titre de la couverture expliquait ainsi qu'« en Allemagne seule la croix ne s'est pas soumise à la swastika » (« in Germany only the cross has not bowed to the Swastika »), tandis qu'en pages intérieures l'article développant ce sujet estimait entre 200 000 et 800 000 (on notera l'ampleur de la marge) le nombre de chrétiens prisonniers des camps de concentration, créant ainsi par cette formulation un lien implicite dans l'esprit du lecteur américain (lui-même ayant de grandes chances statistiques d'être chrétien) entre la foi de ces prisonniers et leur engagement antinazi.

Mais au-delà de la façon dont elles étaient dépeintes dans le cadre d'une quasi-horizontalité via laquelle chacun pouvait, par ses actions au quotidien, participer à leur préservation ou avènement, ces valeurs dans leur ensemble se retrouvaient aussi synthétisées de manière plus formelle dans un document éminemment politique : la Charte Atlantique.

### **3 – La Charte Atlantique, ou le projet d'une nouvelle donne planétaire**

Au-delà de la simple défense de valeurs et de libertés acquises, la Charte Atlantique, convenue entre les Etats-Unis et leur allié britannique au cours du mois d'août 1941, marque une autre ambition : celle de répandre à travers le monde un certain nombre de principes jugés fondamentaux. D'une façon ou d'une autre, un certain nombre des points de la charte faisait écho à des aspirations profondes ancrées

dans l'identité collective américaine, qu'il s'agisse de conforter l'engagement du présent ou de faire appel à des valeurs historiquement fondamentales dans la formation de la nation américaine.

Par le premier point exprimant le renoncement des Etats-Unis et de leurs alliés britanniques à tout gain territorial à l'issue du conflit, les Alliés se démarquaient d'une idéologie adverse agressive et expansionniste. A ce titre, le deuxième point conditionnant tout ajustement de frontières à l'accord des peuples concernés pouvait se rapporter au même ordre d'idée. En évoquant le droit à l'autodétermination des peuples, le troisième point pouvait rappeler l'origine même du pays, né du même type de revendication, de même que le quatrième impliquant l'abaissement des barrières commerciales, proche d'une autre revendication marquante de l'ère révolutionnaire.

Le sixième point évoquait le droit de vivre à l'abri de toute crainte et de tout besoin, points déjà évoqués précédemment et tout à fait de nature à toucher tout un chacun, que ce soit avant ou après leur illustration par Rockwell. Le huitième et dernier point enfin exprimait la nécessité du désarmement des états représentant une menace pour la paix, argument permettant d'insister davantage encore sur la responsabilité unilatérale de l'Axe (sans le nommer) dans l'avènement du conflit alors en cours.

Ainsi, aux Etats-Unis, ce ne sont pas moins des trois quarts de la charte qui pouvait résonner profondément dans l'esprit de tout un chacun, les deux autres quant à eux étaient de nature à promouvoir à l'échelle mondiale des principes de libre-échange commercial et de libre circulation sur les mers. Au final, difficile de ne pas voir dans ce projet une grande variante à l'échelle mondiale du « new deal », l'idée étant ici de

redistribuer les cartes en rompant avec un certain nombre de traditions établies de longue date dans le domaine des relations internationales, notamment concernant le traitement des peuples (généralement vaincus) en cas de redécoupages territoriaux ou encore l'absence de coopération économique.

« Plan de route » pour le conflit établi quelques mois avant Pearl Harbor mais à un moment où la tension était telle que tout laissait entendre que l'entrée en guerre du pays n'était qu'une question de temps, ce texte semble donc avoir été élaboré de façon à donner à l'opinion publique américaine un certain nombre de gages et au final la sensation d'une double continuité : continuité par rapport à l'histoire et aux valeurs de la nation, mais aussi continuité par rapport au rôle de réformateur et de grand réorganisateur de Roosevelt. Sur ce point, la perspective d'une entrée en guerre ne pouvait qu'apparaître plus rassurante : Roosevelt avait entrepris de redresser la situation du pays et était en passe d'y parvenir, dès lors l'idée qu'il entreprenne de réformer l'ordre international ne pouvait que laisser augurer un nouveau succès. Ainsi, plus qu'une déclaration d'intention, ce texte apparaît-il avant tout comme un véritable discours publicitaire élaboré sur mesure à destination du peuple américain et destiné, à un moment où il restait encore plus que tenté par l'isolationnisme, à lui « vendre » un monde profondément réformé selon des principes pleinement en accord avec sa propre histoire et ses aspirations – mais un monde pour lequel le prix à payer, bien que cela ne soit pas dit explicitement, ne pouvait être que la guerre. Après l'engagement du pays dans celle-ci, le texte de la Charte sera d'ailleurs diffusé par l'OWI sous forme d'affichage, notamment au cours de l'année 1943<sup>356</sup>.

---

<sup>356</sup> BIRD & RUBINSTEIN, op. cit., p. 36.

## Chapitre 8 – La femme américaine, une icône toute en contrastes

Dans la très masculine société américaine, la guerre, « affaire d'hommes » par excellence, pouvait paradoxalement apparaître comme une opportunité d'évolution positive pour la condition féminine en offrant aux femmes, non mobilisées, l'opportunité de mettre en avant l'importance de leur contribution à la réussite collective du pays et ainsi de peser davantage sur les évolutions de la société. Cela avait notamment été le cas au cours de la Première Guerre Mondiale, à l'issue de laquelle les femmes américaines avaient vu couronnées de succès leurs revendications datant de près d'un siècle pour obtenir le droit de vote tandis que l'avènement de la Prohibition (issu de l'action des ligues de tempérance au sein desquelles les femmes étaient notoirement majoritaires) peut également être mis au crédit du même phénomène.

Inévitablement, la mobilisation et l'envoi massif au front des hommes ne pouvaient manquer d'avoir des conséquences sur la répartition des rôles dans la société civile. Alors que le poids de la tradition mais aussi les effets de la Grande Dépression avaient contribué à renforcer une certaine sexuation des rôles, incitant le plus souvent les femmes à se cantonner à un rôle de ménagère pour laisser les emplois accessibles aux hommes, perçus dans une vision très conservatrices des choses comme le soutien de famille naturel. Démonstration criante, un sondage de 1936 révélait ainsi que 82%



des américains considéraient qu'une femme mariée dont l'époux avait un travail ne devrait pas travailler de son côté<sup>357</sup>.

Mécaniquement, l'absence pour cause de mobilisation de nombreux hommes du territoire national au moment même où les commandes industrielles liées à la Défense faisait apparaître de nouveaux besoins de main d'œuvre entraîna des changements tout sauf anodins dans la distribution des rôles. De leur côté, les femmes, surtout celles dont l'époux ou le fiancé était au front, ne pouvaient qu'accueillir ces opportunités comme bienvenues, non seulement pour des raisons idéologiques ou financières mais aussi afin de focaliser l'angoissant sentiment d'attente, qui plus est via un travail leur permettant d'agir activement pour permettre d'accélérer potentiellement le retour de leur proche. Comme l'exprimait le témoignage anonyme émanant d'une jeune épouse âgée de dix-neuf ans publié dans le journal PM en date du 25 septembre 1942 :

The war work we can do is more than welcome – we work too hard, to put off the next returning cycle of thought – is he safe, is he well, will I hear from him soon?<sup>358</sup>

Mais si les femmes étaient appelées à combler la pénurie d'hommes dans certains secteurs de l'industrie, la très patriarcale société de l'époque ne les déchargeait pas pour autant de tenir dans le même temps le rôle qui leur était traditionnellement dévolu : celui de ménagères, autre activité grandement influencée par le contexte et présentant une importance stratégique non négligeable. A l'instar de ces rôles en décalage, l'imagerie propagandiste offrit donc durant cette période une vision de la

---

<sup>357</sup> YELLIN, op. cit., p. 39.

<sup>358</sup> Texte reproduit par Victor ROBINSON dans *Morals in Wartime: Including General Survey From Ancient Times; Morals in the First World War and Morals in the Second World War*, New York: Publishers Foundation, 1943, p. 153.

femme américaine plus diverse que par le passé, où l'on pourra voir les prémices d'évolutions à venir au cours des décennies précédentes, mais paradoxalement sans qu'une véritable révolution ne survienne pour autant au lendemain du conflit.

## **1 – Rosie la riveteuse, naissance et éclipse d'une parenthèse féministe ?**

Les nouvelles opportunités professionnelles inhérentes à la période ne furent pas seulement pour les femmes américaines l'opportunité d'investir massivement le monde du travail, mais surtout leur ouvrit des portes qui jusque là ne leur avait que rarement été ouvertes. Ceci est particulièrement criant dans certains secteurs d'activité, bastions traditionnels d'une main d'œuvre typiquement masculine tels que les usines ou les chantiers, notamment ceux liés directement à la défense nationale.

Si le départ des hommes au front rendit le phénomène plus évident que jamais et lui fit prendre une ampleur sans précédent, les demandes croissantes envers l'industrie avait déjà, peu avant Pearl Harbor, mené un certain nombre de fournisseurs à engager un nombre inhabituel de femmes à des postes précédemment dévolus aux hommes, notamment afin de pouvoir honorer les commandes résultant de la loi Prêt-Bail<sup>359</sup>. Par ailleurs, essentiellement à partir de 1943, le départ continu des hommes au front et l'accroissement de la demande amenèrent graduellement de plus en plus de femmes, initialement dévolues le plus souvent à des tâches nécessitant relativement peu d'aptitudes physiques, à occuper des postes dans l'industrie lourde, occupant jusqu'à 10% des postes sur des sites tels que les chantiers navals ou les hauts-fourneaux de

---

<sup>359</sup> YELLIN, op. cit., p. 40-41.

l'industrie métallurgiques<sup>360</sup>. De leur côté, les femmes, surtout celles dont l'époux ou le fiancé était au front, ne pouvaient qu'accueillir ces opportunités comme bienvenues, non seulement pour des raisons idéologiques ou financières mais aussi afin de focaliser l'angoissant sentiment d'attente, qui plus est via un travail leur permettant d'agir activement pour permettre d'accélérer potentiellement le retour de leur proche. Comme l'exprimait le témoignage anonyme émanant d'une jeune épouse âgée de dix-neuf ans publié dans le journal PM en date du 25 septembre 1942 :

The war work we can do is more than welcome – we work too hard, to put off the next returning cycle of thought – is he safe, is he well, will I hear from him soon?<sup>361</sup>

Cette évolution ne fut toutefois pas sans nourrir un certain nombre de craintes et même d'oppositions diverses et variées. Parmi les défenseurs de la cause féminine, un certain nombre de voix s'élevèrent pour exprimer leurs craintes sur le plan social : les aménagements des réglementations dans certains états afin d'étendre à la fois le temps de travail journalier maximal mais aussi les types d'activités ouverts aux femmes firent redouter une perte de certains acquis sociaux, sous la forme d'une dégradation durable des conditions de travail – d'autant plus qu'en dépit de ce qui ressemblait à un progrès vers plus d'égalitarisme en matière d'opportunités, l'égalité salariale était quant à elle bien loin<sup>362</sup>, et ceci en dépit d'une productivité et d'une efficacité au travail souvent comparables<sup>363</sup>.

---

<sup>360</sup> POLENBERG, *War and Society*, p. 146.

<sup>361</sup> Texte reproduit par ROBINSON, op. cit., p. 153.

<sup>362</sup> John Bush JONES, *The Songs That Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945*, Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, 2006, p. 196.

<sup>363</sup> POLENBERG, *War and Society*, p. 146.

La recrudescence du travail dans l'industrie de mères de jeunes enfants amena aussi des craintes quant au bien-être de ceux-ci, notamment lorsque l'organisation de l'entreprise imposait des horaires décalés ; dans un tout autre registre, un certain nombre d'hommes craignaient ouvertement de voir s'estomper certains critères de féminité alors que les femmes étaient bien plus qu'auparavant appelées à exercer des métiers nécessitant le développement d'une certaine force physique<sup>364</sup>.

Sans que l'on puisse connaître le détail de l'influence réelle de chacun de ces facteurs, un sondage réalisé en 1943 réalisé auprès d'hommes mariés mit ainsi en lumière le fait que seuls 30% d'entre eux apporteraient leur soutien inconditionnel à l'idée que leur épouse rejoigne le secteur industriel dans le cadre de l'effort de guerre<sup>365</sup>.

Afin d'assurer la promotion du travail des femmes contre les réticences de tous bords précédemment évoquées, un certain nombre de campagnes furent lancées afin de valoriser le rôle de ce maillon essentiel de l'effort de guerre. Ce fut notamment le cas d'une affiche signée Adolph Treidler qui représentait trois femmes, l'une étant visiblement secrétaire, la deuxième portant un masque de soudeur relevé et la troisième ressemblant à une travailleuse de chaîne d'assemblage. En dessous de cette représentation, le slogan les promulguait toutes trois « soldiers without guns » (« soldats sans arme »), façon de valoriser publiquement leur apport à la défense du pays et le caractère crucial de leur engagement.

Au vu du changement notable que constituait cette nouvelle donne dans le monde du travail, la culture populaire dans son ensemble s'empara du phénomène, parfois pour

---

<sup>364</sup> POLENBERG, *War and Society*, pp. 146-147.

<sup>365</sup> YELLIN, op. cit., p. 45.

s'en amuser mais la plupart du temps pour rendre hommage à la contribution à l'effort national de ces travailleuses atypiques<sup>366</sup>. C'est ainsi que naquit en 1943 un personnage fictif symbolisant cette nouvelle femme américaine, dont la force, la volonté et la place pleine, entière et légitime dans un domaine industriel habituellement associé aux hommes, contrastaient avec les habituels stéréotype féminins. Influencé par le titre d'une chanson populaire de l'époque interprété par un quatuor vocal masculin du nom de The Four Vagabonds, ce personnage hérita du nom de « Rosie the riveter » (Rosie la riveteuse)<sup>367</sup>, nom qui finit par désigner de façon générique (et parfois abusivement) un certain nombre de représentations présentant une travailleuse dont l'indépendance, l'efficacité, le patriotisme et la force physique tranchaient avec les canons habituels de l'imagerie féminine. Si un certain nombre de représentations de ce type furent utilisées avec plus ou moins de succès, la plus influente fut certainement à l'époque celle réalisée par Norman Rockwell parue en couverture du Saturday Evening Post en date du 29 mai 1943 avant de faire l'objet de déclinaisons sur de nombreux autres supports<sup>368</sup> [figure 41a]. On pouvait y voir une femme en bleu de travail mangeant un sandwich pendant sa pause déjeuner, le regard détourné du spectateur, ses lunettes de sécurité relevées sur son front et son outil de travail posé négligemment sur ses genoux, une sacoche marquée à son nom l'identifiant explicitement comme étant « Rosie ». Tandis que le fond de l'image représentait le drapeau américain, un autre élément rendait hommage à la contribution

---

<sup>366</sup> JONES, op. cit., pp. 16-17, 196.

<sup>367</sup> JONES, op. cit., p. 196 ; YELLIN, op. cit., p. 43. Jones insiste sur le fait que si de nombreuses chansons furent écrites sur ce thème avant et après celle-ci, aucune autre ne suscita un véritable engouement auprès du grand public.

<sup>368</sup> James J. KIMBLE & Lester C. OLSON, « Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter : Myth and Misconception in J. Howard Miller's 'We Can Do It' Poster », in *Rhetoric and Public Affairs*, 2006, vol. 9, n°4, pp. 538-539.

de ces travailleuses de l'ombre à l'effort national : sous les pieds de Rosie se trouvait un exemplaire de « Mein Kampf », dont le piétinement symbolique ne laissait guère de doute quant au message véhiculé.

A l'inverse, si aujourd'hui personne n'ignore la représentation réalisée sur ce thème autour du slogan « We Can Do It ! » par J. Howard Miller en 1943 [figure 41b], il convient de noter l'hyper-marginalité de cette affiche en termes d'influence à l'époque. Incontestablement, cette image montrant une femme<sup>369</sup> portant une tenue rappelant opportunément les couleurs nationales (foulard rouge et blanc sur la tête et veste bleue) tout en faisant ressortir son biceps fait incontestablement à notre époque partie des images les plus connues produites à cette période, et est d'ailleurs généralement incontournable de tout recueil iconographique sur le sujet. Néanmoins et contrairement à un malentendu persistant et particulièrement répandu, cette image ne constituait pas comme beaucoup le croient à tort un message de recrutement, mais avait vocation à s'adresser en interne aux employées de l'entreprise de munitions de l'entreprise Westinghouse Electric, vraisemblablement afin de les encourager dans le but de leur faire tenir les quotas de production. Ainsi, sa circulation se limita-t-elle à une seule entreprise, et fut de surcroît cantonnée à une courte période de temps dans le cadre d'une campagne interne d'une durée de deux semaines, du 15 au 28 février 1943<sup>370 371</sup> ! Par ailleurs, l'image ne fut à l'époque jamais liée de près ou de loin au nom de « Rosie the Riveter », et n'aurait eu au vu de son contexte de création aucune

---

<sup>369</sup> Selon Peter DARMAN (*Posters of World War II*, London: Brown Reference Group, 2008, p. 151), c'est une ouvrière du nom de Geraldine Doyle qui sert de modèle pour cette affiche.

<sup>370</sup> KIMBLE & OLSON, op. cit., p. 540.

<sup>371</sup> Procédé courant à l'époque dans les grandes entreprises mobilisées, le fait d'alterner par périodes prédéfinies les campagnes d'affichage internes afin de varier les messages n'est donc en rien indicateur d'un éventuel manque de succès de cette affiche à l'époque.

raison de l'être de près ou de loin, les usines Westinghouse ne comportant à l'époque aucun poste de riveteur (homme ou femme) dans ses rangs<sup>372</sup>.

Aussi originale et efficace qu'elle soit sur le plan graphique, l'affiche de Miller fut donc en réalité inexistante en matière d'influence parmi toute l'iconographie de la période de la guerre, et son apparition auprès du grand public ainsi que son utilisation dans divers contextes pour soutenir la cause féministe ne semble dater que des années 1980, avec une interprétation et un message sensiblement détourné de son sens initial : le groupe au sein duquel le personnage s'inclut (« we ») n'est alors plus le groupe restreint et identifié des travailleuses de la fabrique de munitions, mais l'ensemble des femmes ; quant au « it » désignant le but à atteindre, il ne désigne plus un objectif de production mais la notion plus abstraite (et susceptible de varier grandement selon les époques et les sociétés) de progrès de la condition féminine. Le contexte de ce message était à l'époque explicité par son exposition au sein même de l'usine. Or, dans tout autre cadre d'exposition, l'absence de ce contexte originel pour lequel l'œuvre avait été conçue donne au message un aspect plus général voire quasiment intemporel pour un spectateur non averti, tandis qu'à l'inverse la couverture dessinée à la même époque par Rockwell faisait apparaître un outil soulignant le contexte industriel, le livre d'Hitler piétiné par le personnage ancrant quant à lui explicitement la situation dans une époque définie.

S'il n'y a pas de raison de s'offusquer du détournement d'un concept visuel via la réappropriation de son sens et de son message, on peut toutefois regretter l'anachronisme qui consiste à lier cette interprétation moderne à une époque et dans un contexte où celle-ci n'était pas pertinente, d'autant que sa date de création ne peut

---

<sup>372</sup> KIMBLE & OLSON, op. cit., p. 551.

qu'induire en erreur sur le cheminement et l'histoire de la cause féministe aux Etats-Unis. Dans tous les cas, l'on ne pourra que convenir de la place à part et de la difficulté de traiter de cette image dans le champ des études visuelles, son étude sur le plan graphique relevant incontestablement de son époque de création tandis que sa pertinence sociale et son influence relèvent, quant à elles, d'époques nettement postérieures : le malentendu, nul doute-là-dessus, a sans doute encore de beaux jours devant lui.

Mais si la présence de femmes dans les usines constituait un contraste particulièrement marquant pour l'époque et contribuait à elle seule à bouleverser bien des stéréotypes, ce n'était pas durant cette période le seul domaine dans lequel les femmes eurent la possibilité d'affirmer leur très active participation à l'effort de guerre bien au-delà des clichés habituels et des attentes de la société de l'époque. Bien qu'évidemment cantonnées à l'époque à des rôles non-combattants, les femmes étaient ainsi incitées à rejoindre les forces armées pour y occuper des postes généralement liés à l'administration, aux communications ou à la logistique dans des organisations nouvellement créées, telles les Women's Army Auxiliary Corps (WAAC, renommée en WAC à partir de 1943) dans l'armée de terre [figure 42a], les WAVES (Women Accepted for Volunteer Emergency Service) dans la Navy, ou encore les WASP (Women Airforce Service Pilots) dans l'armée de l'air. Ces nouvelles recrues n'ayant réglementairement pas vocations à aller au front, ce processus d'ouverture relevait d'une logique d'optimisation de l'utilisation des appelés : en confiant ces postes à des femmes plutôt qu'à des hommes aptes au combat, le nombre de ces derniers à



disposition de l'armée pour être envoyés au front se trouvait ainsi mécaniquement augmenté<sup>373</sup>. Il y allait donc de l'intérêt stratégique de la Défense nationale, et, en dépit d'un certain nombre de protestations émanant de milieux conservateurs qui voyaient d'un assez mauvais œil cette évolution, des WACs furent envoyées en Afrique du Nord, en Europe et dans le Pacifique<sup>374</sup>.

Plus traditionnel et habituel, le rôle d'infirmière était, dans le même temps, évidemment toujours ouvert aux femmes. Ce métier faisait régulièrement l'objet d'un certain nombre d'appels à recrutement via la presse, la radio ou les affichages publics, ainsi que d'une réelle valorisation, étant mis en avant non seulement à travers des reportages mais aussi via la publicité, notamment cette campagne du fabricant de cycles Columbia qui fin 1942 montrait une femme en habit d'infirmière pour illustrer les « métiers essentiels » permettant aux personnes les exerçant de passer outre le rationnement dont faisait l'objet l'achat de nouvelles bicyclettes<sup>375</sup>.

Saluée par les informations filmées et la presse, la large contribution des femmes à la guerre gagna également l'imaginaire collectif avec la popularisation du personnage de Wonder Woman, dont la première publication des aventures coïncida d'ailleurs à quelques jours près avec l'entrée en guerre du pays. A l'instar des nombreux super-héros masculins de l'époque, ce personnage fut mis en scène affrontant directement l'ennemi, métaphore de l'utilité de la contribution des femmes

---

<sup>373</sup> YELLIN, op. cit., p. 111.

<sup>374</sup> YELLIN, op. cit., chapitre 4.

<sup>375</sup> Encart intitulé « Serving a Greater Need », publié notamment dans le magazine *Life* du 21 décembre 1942, p.8.

(pourtant non-combattantes, même lorsqu'elles portaient l'uniforme) à la réussite militaire des forces alliées.

## 2 – Perpétuation des stéréotypes de la femme américaine

Mais les mœurs américaines n'avaient pas pour autant changé du tout au tout, et même les « filles en uniforme »<sup>376</sup> (en réalité des travailleuses des usines d'armement) célébrées par le magazine *Life* en 1942 se trouvaient renvoyées à un archétype féminin plus habituel, celui de la femme séductrice :

The woman worker in a war industry in the U.S. has acquired some of the glamor of the man in uniform. (...) At the very top is the girl who works in an airplane factory. She is the glamor girl of 1942.<sup>377</sup>

Par ailleurs, dans une société où l'ensemble de la population était appelé au quotidien à des précautions et des sacrifices permanents dans les domaines les plus quotidiens, la majorité des messages tendant à ces aspects se concentrèrent en direction des personnes traditionnellement considérées comme en charge de l'intendance de chaque foyer : les femmes, qui se voyaient ainsi régulièrement rappeler à ce que la société de l'époque semblait considérer comme leur rôle essentiel, à savoir celui de ménagères.

Ainsi, si tout un chacun était appelé à contribuer aux efforts d'économies de matières premières et de recyclages, le panorama qu'affiches, publicités et autres supports offrait de la société américaine était incontestablement révélateur des stéréotypes de genre alors en vigueur. Tandis que l'homme était essentiellement sollicité dans le domaine de la mécanique et des transports, la femme, quant à elle semblait hériter

---

<sup>376</sup> Article intitulé « Girls in Uniform : In U.S. industry they help make weapons of war », magazine *Life* date du 6 juillet 1942, pp. 41-44.

<sup>377</sup> Op. cit., p. 41.

d'une liste impressionnante de tâches à gérer au quotidien – en plus, bien entendu, de son activité professionnelle le cas échéant.

Les messages portant sur des thèmes équivalents ne faisaient que creuser plus encore l'écart de traitement selon le genre de la personne concernée : ainsi, une affiche de 1943 représentant une femme préférant marcher que prendre sa voiture afin d'économiser les pneumatiques de celle-ci la montrait-elle portant ses courses [figure 44], tandis qu'une publicité de fin décembre 1941 ayant pour slogan « Join the Regulars » et représentant uniquement des femmes dans un mini-roman photos jouait sur les mots, les « regulars » en question ne désignant pas les rangs de l'armée mais ceux des personnes ayant régulé avec succès leur transit intestinal grâce à la marque de céréales All-Bran de Kellogg's<sup>378</sup>. Dans la même veine, en janvier 1942, une publicité pour la marque de machines à écrire Royal faisait dire à une secrétaire que son patron était un « dictator »<sup>379</sup>, jeu de mots là encore, cette fois entre un dictateur et une personne en train de dicter (tout en faisant cohabiter les deux termes, l'oppression reprochée au dictateur de bureau en question se limitant ici à son choix d'une nouvelle machine à écrire sans avoir consulté sa première utilisatrice). Si ces deux derniers exemples jouaient clairement sur la polysémie de termes et sur un décalage se voulant humoristique, ce choix avait aussi pour effet de ramener la représentation femmes à des préoccupations drastiquement terre-à-terre au moment même où l'héroïsme des hommes était exalté autour des mêmes termes.

Incitée aux travaux agricoles [figure 43] ou à cultiver un « potager de la victoire » pour subvenir aux besoins du ménage suivant un principe qui avait fait ses

---

<sup>378</sup> Magazine *Life* du 29 décembre 1941, p. 41.

<sup>379</sup> Magazine *Life* du 19 janvier 1942, p. 35.

preuves au cours de la Première Guerre Mondiale, la ménagère américaine était également incitée à en mettre les produits en conserve [figure 42b], ainsi bien entendu qu'à participer activement au recyclage des graisses de cuisson et des récipients en métal. Toujours sur le plan alimentaire, les magazines féminins rivalisaient de conseils en tout genre pour mieux s'adapter aux contraintes et rationnements du moment [figure 45], un certain nombre de recettes étant même spécifiquement centrées sur l'art d'accommoder les restes. Créé bien avant le début de la guerre pour la promotion de la marque General Mills, le personnage de Betty Crocker [figure 46] devient incontournable dans la presse féminine mais aussi via des livres de recette, tellement incontournable qu'en 1945 le magazine Fortune désigna à l'issue d'un sondage ce personnage fictif comme la deuxième femme la plus connue d'Amérique, derrière... Eleanor Roosevelt<sup>380</sup> ; parmi les recettes proposées, on pouvait notamment trouver un « gâteau de guerre » (« wartime cake ») sucré-salé ayant pour particularité de ne comporter ni œufs, ni lait, ni beurre.

Sur le plan vestimentaire, le rapiécage voire la le découpage et la transformation de vêtements était plus qu'encouragés [figure 47]. Même le bricolage trouvait sa place dans les pages de magazines féminins pour y inciter à divers types de réparations, aménagements et autres manifestations du « système D », ce qui pourrait apparaître comme une curiosité culturelle pour l'époque (le bricolage étant plutôt un stéréotype masculin), mais qui finalement s'explique logiquement par la recrudescence du nombre de femmes vivant en célibataires, qu'elles soient réelles ou géographiques (du

---

<sup>380</sup> YELLIN, op. cit., pp. 23-24.

fait de la conscription, mais aussi de départs temporaires des hommes pour les régions offrant des opportunités dans l'industrie de guerre).

Ainsi, nombre de stéréotypes déjà en vogue se trouvaient-ils renforcés au quotidien. Dans la majorité des représentations dont elle faisait l'objet, la femme américaine voyait son rôle se limiter à celui d'une ménagère dont la participation à la victoire pouvait (voire devait – faute de temps peut-être ?) se faire entièrement depuis chez elle. Si la plupart des activités suggérées étaient justifiées par le contexte et les contraintes du moment, nul doute que l'omniprésence de ce type de messages pouvait avoir un effet oppressant voire culpabilisateur pour les mères de famille obligées de travailler. Cela n'empêcha toutefois pas le nombre de femmes travaillant d'augmenter de façon importante, jusqu'à constituer 36% des effectifs de la main-d'œuvre civile<sup>381</sup>.

### **3 – Des évolutions réelles, mais une révolution différée**

A certains égards et comparativement aux changements qui avaient suivi presque immédiatement la guerre précédente, la Seconde Guerre Mondiale pourrait apparaître comme une occasion manquée dans l'histoire du féminisme américain ; toutefois et avec un peu plus de recul, il n'en est rien. Si à l'instar de ce que peut suggérer la photographie d'Eisenstaedt la femme américains se trouvèrent symboliquement priée de reprendre sa place initiale au retour des hommes, la guerre aura sur bien des points contribué à un certain nombre de processus menant sur le long terme à des changements importants dans la société américaine.

---

<sup>381</sup> POLENBERG, *War and Society*, p. 146.

Dans une société patriarcale et encore marquée par le souvenir de la crise, un certain nombre d'évolutions n'avaient pas toujours fait l'unanimité, faisant craindre par une part de la population masculine que les nouvelles opportunités conquises par les femmes (notamment dans le domaine professionnel) ne se fassent au détriment des hommes, main d'œuvre traditionnelle d'un certain nombre des secteurs concernés par cette féminisation. En termes d'imagerie, on mesure donc mieux encore l'importance de la photographie d'Eisenstaedt *V.J. Day in Times Square*<sup>382</sup> [figure 26b], offrant au moment où le conflit prenait fin l'image rassurante pour cette partie là de la population d'un retour à la situation antérieure d'une société consacrant la domination masculine. Et d'une certaine façon, ce retour en arrière allait bien se réaliser : dans la majorité des usines, la reconversion de l'activité vers une économie de temps de paix amena à une remasculinisation des effectifs, tandis que le baby boom de l'après-guerre renvoyait nombre de femmes au traditionnel rôle de mère au foyer auquel déjà, pendant la guerre, nombre de signaux les invitait à se cantonner.

Mais en termes de développement du travail des femmes en général, la guerre aura porté une évolution indéniablement positive en lui conférant une image valorisante, quand bien même en matière d'évolution des mentalités et de diversification des secteurs d'activité leur étant ouverts l'essai ne fut pas totalement transformé – du moins dans le secteur privé, puisque les forces armées de leur côté valideront et pérenniseront les expériences d'ouverture à des branches féminines qui avaient été initiées dans les différentes armes. Par la suite, dans les années suivantes, le

---

<sup>382</sup> Voir chapitre 5.1 du présent ouvrage.

développement du secteur tertiaire allait offrir aux femmes davantage d'opportunités professionnelles qu'auparavant.

Sur un autre plan, le divorce, déjà de plus en plus courant dans la période de l'entre-deux-guerres, parut se banaliser réellement avec un taux explosant littéralement<sup>383</sup>, en grande partie du fait pendant les premières années de la guerre de mariages plus nombreux<sup>384</sup> et souvent conclus à la hâte afin d'officialiser avec un sentiment d'urgence des relations déjà mises en danger par le départ programmé au front du futur époux. Dans bien des cas, la période d'éloignement forcé qui allait suivre voyait ainsi sa durée dépasser largement l'ancienneté de la relation en elle-même<sup>385</sup>. A peine parfois sorties de l'enfance et tout d'un coup mariées mais aussi privées de la présence de leur époux, les « War Brides » ne voyaient pas toujours leur sort comme la concrétisation de leurs espérances, comme l'exprimait par ailleurs le témoignage anonyme d'une jeune épouse déjà évoqué plus haut et datant de septembre 1942 :

We must learn to wait. To endure the slow trickle of time from hour to hour, from day to day, for weeks in anguish and suspense. And this for some message, a letter sent from far off – small scrap that tells something of how he was – some time ago, when it was sent. We must live a life that's endless fear and doubt.<sup>386</sup>

Les injonctions de la presse magazine, glorifiant l'épouse solitaire attendant son mari (ainsi que la représentait la couverture de *Life* mettant en vedette la « Lonely Wife » en

---

<sup>383</sup> POLENBERG (*War and Society*, p. 145) chiffre le taux de divorce de 1944 à 27%, contre 16% en 1940.

<sup>384</sup> LINGEMAN (op. cit., p. 90-91) fait état d'une augmentation significative des mariages dès 1940 du fait de la reprise économique, puis de nouveaux pics entre décembre 1941 et fin 1942.

<sup>385</sup> YELLIN, op. cit., pp. 6-7 ; LINGEMAN, op. cit., pp. 90-94.

<sup>386</sup> « Nous devons apprendre à attendre. A supporter le lent écoulement du temps, heure après heure, jour après jour, pour des semaines d'angoisse et de suspense. Et ceci pour quelque message, une lettre envoyée de loin – un court fragment qui dit quelque chose de comment il allait – il y a un certain temps, quand cette lettre a été envoyée. Nous devons vivre une vie qui n'est que peur et doute sans fin ». In ROBINSON, op. cit., p. 153.

date du 21 décembre 1942) telle une Pénélope moderne, n'empêchèrent en rien l'augmentation somme toute prévisible des séparations. De façon logique, cette recrudescence eut, après-guerre, pour effet de consacrer une sorte de normalisation du divorce, encore plus facilement accepté socialement du fait de son caractère plus courant.

A l'inverse, lorsque les couples résistaient, l'éloignement de l'homme pendant la guerre n'en conférait pas moins temporairement à son épouse le rôle effectif de chef de famille – une situation qui concernait 2,77 millions de foyers en 1945 contre seulement 770 000 en 1940<sup>387</sup> et qui conférait aux femmes concernées un statut pouvant apparaître comme valorisant. On notera d'ailleurs la visibilité de cette évolution dans la publicité, avec notamment en janvier 1943 une campagne de l'assureur National Life qui, en dessous d'une accroche provocatrice assénant que « Men Must Work, and Women Must Weep »<sup>388</sup>, développait précisément l'idée inverse dans son argumentaire, mettant en avant la participation grandissante des femmes aussi bien dans l'effort national que dans le rôle de décisionnaire concernant les affaires du foyer, assurant déjà compter un contrat d'assurance-vie sur cinq souscrit par une femme.

Au final, si l'historiographie consacrée aux femmes pendant la deuxième guerre mondiale a longtemps vu cette époque comme une période d'émancipation avant de l'analyser par la suite comme une période davantage conservatrice et cantonnant les

---

<sup>387</sup> LINGEMAN, op. cit., p. 91.

<sup>388</sup> « Les hommes doivent travailler et les femmes pleurer ». Magazine *Life* du 4 janvier 1943, p. 2.



femmes à des opportunités limitées et dictées par les besoins des circonstances<sup>389</sup>, la réalité est probablement à mi-chemin : bien qu'empreinte d'un conservatisme fortement implanté, cette période de l'histoire américaine a aussi pavé le chemin pour les évolutions ultérieures qui, sans l'expérience du « home front », aurait probablement pris davantage de temps. L'un comme l'autre, ces deux aspects coexistants se sont traduits dans les messages véhiculés, tout au long de la guerre, entre reflets d'une réalité sociale préexistante et mise en lumière des nécessités du moment, le tout annonçant à son tour un certain nombre des changements qui allaient suivre. Mais s'il est vrai que les évolutions de la condition féminine aux Etats-Unis à l'immédiat lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale ne sauraient être considérées comme aussi spectaculaires que celles ayant suivi la Grande Guerre<sup>390</sup>, il serait un tort que de les considérer comme négligeables et de les sous-évaluer.

---

<sup>389</sup> Rachel Waltner GOOSSEN, *Women Against the Good War: Conscientious Objection and Gender on the American Home Front, 1941-1947*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997, p. 129

<sup>390</sup> On se souviendra bien sûr de l'acquisition du droit de vote avec le XIXème amendement en 1920, mais l'influence de nombreux mouvements féminins sur l'avènement de la Prohibition via le XVIIIème amendement ne doit pas non plus être oublié.

## Chapitre 9 – Image de la minorité noire et évolution des droits civiques

### 1 – New Deal et revendications égalitaristes

Si la politique de New Deal instaurée par Roosevelt avait eu un impact globalement positif sur l'ensemble de la population (minorités incluses) issue des classes les moins aisées, les progrès durant cette période furent toutefois nettement moins fulgurants concernant la question spécifique des droits civiques. Si cette période est souvent considérée comme marquant le début de la grande mutation qui va mener la majorité de l'électorat noir à déplacer son vote du parti Républicain (jusqu'alors traditionnellement soutenu en mémoire de Lincoln) vers le parti Démocrate, l'équilibre politique au Congrès laissait toutefois Roosevelt dans l'obligation de s'assurer du soutien des élus Démocrates du Sud, traditionnellement peu enclins à soutenir de véritables révolutions en matière de relations entre les « races ». Le discours émanant de la Maison Blanche pouvait dès lors paraître paradoxal voire carrément trouble, puisqu'alors que Franklin Roosevelt se trouvait incité à un certain immobilisme à ce sujet son épouse Eleanor ne manquait dans le même temps pas d'exprimer publiquement son soutien à une ligne plus progressiste, avec toutefois pour résultat à ce contraste le maintien d'un certain status quo maintenant le règne de la doctrine ségrégationniste alors en vigueur au nom du principe de « separate but equal ». Ainsi, contrairement au souhait exprimé par la NAACP et d'autres mouvements tel le

Committee for the Participation of Negroes in the National Defense Program<sup>391</sup>, le Selective Service Act de 1940 instaurant la première conscription en temps de paix contenait-il un article interdisant que Noirs et Blancs soient mélangés au sein des mêmes unités, une décision officiellement justifiée par un militaire de haut rang et conseiller du président par la volonté d'amener la communauté noire de développer une fierté spécifique envers ces unités représentatives d'elle et d'elle seule<sup>392</sup>.

Dans ces circonstances et en marge de la toujours très active NAACP, un certain nombre de mouvements militants virent le jour afin de tenter d'influencer une véritable évolution dans ce domaine. L'un des plus connus et probablement le plus structuré de ces mouvements fut le Mouvement de la Marche Sur Washington (March On Washington Movement, MOWM). Initié au début de l'année 1941 par A. Philip Randolph et Baynard Rustin, ce mouvement avait pour but explicite l'organisation d'une grande manifestation de milliers de Noirs<sup>393</sup> ayant pour revendication l'égalité dans le monde du travail, et notamment dans le secteur (alors déjà en pleine expansion) de la Défense nationale où il est estimé que 75% des emplois industriels étaient alors de facto fermés aux Noirs<sup>394</sup>. Prévue pour le 1<sup>er</sup> juillet 1941, la marche fut annulée par ses organisateurs après la promulgation le 25 juin précédent de l'Ordre

---

<sup>391</sup> Mouvement créé en 1938 par Robert Vann, éditeur du *Pittsburgh Courier*. Voir Paul ALKEBULAN, *The African-American Press in World War II: Toward Victory at Home and Abroad*, Lanham: Lexington Books, 2014, p. 44.

<sup>392</sup> Ronald TAKAKI, *Double Victory : A Multicultural History of America in World War II*, Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 2000, p. 23.

<sup>393</sup> Le mouvement excluait explicitement la présence de sympathisants blancs, partant du principe que la conquête de nouveaux droits par les Noirs et eux seuls serait un symbole d'émancipation encore plus fort. Voir Allan M. WINKLER, *Home Front U.S.A. : America During World War II*, Wheeling, Ill.: Harlan Davidson Inc, 2000 [édition originale: 1986], p. 67-68.

<sup>394</sup> A la fois HARTER (op. cit., p. 132-133) et POLENBERG (*War and Society*, p. 113) citent le fait qu'à l'échelle nationale et sur 100 000 ouvriers travaillant dans le secteur aéronautique en 1940, seuls 240 étaient Noirs (soit 0,24%, contre 6,4% dans le même secteur à la fin de la guerre) ; sur ce nombre déjà faible, la plupart y travaillaient en tant que personnel d'entretien.

Exécutif 8802, décret présidentiel interdisant toute discrimination (raciale mais aussi religieuse ou sur la base de la nationalité) dans l'ensemble du secteur industriel lié à la Défense, une institution du nom de Fair Employment Practice Committee (FEPC) étant chargée de veiller à son application<sup>395</sup>. Si nombre d'historiens ont vu dans cette conclusion un succès du mouvement, la marche en elle-même étant de facto devenue inutile du fait de la décision présidentielle de satisfaire à la revendication centrale de cette mobilisation, d'autres comme Harvard Sitkoff<sup>396</sup> se sont montrés plus réservés quant à l'ampleur réelle de la mobilisation populaire de la communauté noire derrière ce mouvement, soulignant notamment le fait que le décret ne répondait que partiellement aux revendications et mettant en doute le chiffre alors avancé par le MOWM de 100 000 participants potentiels, arguant du fait que si ce chiffre avait été réel le maintien de la marche aurait pu permettre d'obtenir encore davantage en termes d'égalité.

Toutefois, un autre élément est à prendre en ligne de compte concernant l'opportunité stratégique de cette marche et qui pourrait également expliquer le renoncement de ses organisateurs. Alors directeur de la Library of Congress et futur directeur de l'Office of Facts and Figures, Archibald MacLeish voyait d'un mauvais œil la perspective de cette marche derrière laquelle il voyait un grave danger de division voire de sédition au sein même de la société américaine. Bien que notoirement opposé à la discrimination et ayant œuvré à la Library of Congress pour le développement de l'histoire afro-américaine, MacLeish craignait en effet que le jusqu'au-boutisme des marcheurs ne puisse mener, surtout en cas de succès de leur

---

<sup>395</sup> Victime de sous-effectif et d'un sous-financement chronique, le FEPC verra en réalité ses pouvoirs et son efficacité particulièrement limités dans les faits. Voir WINKLER, op. cit., p. 68-69.

<sup>396</sup> Article d'Harvard SITKOFF in TITUS, op. cit., p. 153.

part, à un soutien massif des populations blanches racistes (notamment dans les états du Sud) à la cause de l’Axe, susceptibles alors de leur apparaître plus proche de ses aspirations idéologiques<sup>397</sup>.

Ainsi, avant même l’entrée américaine dans la guerre, le camp isolationniste n’avait-il pas hésité à mettre en avant le paradoxe qu’il y avait dans le fait pour les interventionnistes de s’inquiéter du devenir de la démocratie en Europe quand bien même rien n’était fait pour la rendre plus effective pour les Noirs au sein même de l’Union. Publié en 1944, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, étude monumentale de plus de 1500 pages (annexes incluses) réalisée par l’économiste nobélisé Gunnar Myrdal, rapportait ainsi l’irruption de la question noire dans les débats parlementaires de l’avant-guerre :

(...) many isolationists to the left put the Negro cause to the forefront. A Georgia senator who had made a lengthy talk about the danger to democracy abroad was challenged by an isolationist co-senator with the question whether the fight for democracy should not begin in Georgia. The plight of the Negro sharecropper and the presence of peonage and lynching were brought up to stress the unsolved tasks at home and to win Negro sympathies for the isolationist cause.<sup>398</sup>

Néanmoins, une fois la guerre déclarée, le même type de réaction patriotique propre à atténuer très largement les mouvements sociaux et syndicaux pour ne pas nuire à l’effort collectif parut s’appliquer également aux mouvements noirs : ainsi, les revendications raciales ne furent à l’origine que d’une infime minorité des grèves,

---

<sup>397</sup> SKLAROFF, op. cit., p. 962.

<sup>398</sup> « (...) nombre d’isolationnistes de gauche mirent la cause noire en première ligne. Un sénateur de Georgie qui avait fait un long discours sur les dangers auxquels la démocratie était confrontée à l’étranger se vit demander par l’un de ses co-sénateurs isolationnistes si la lutte pour la démocratie ne devrait pas commencer par la Géorgie. Le sort des travailleurs agricoles noirs et l’existence du péonage et du lynchage furent mis en avant pour insister sur le travail restant à accomplir sur le plan intérieur, et pour gagner le soutien des Noirs à la cause isolationniste ». Gunnar MYRDAL, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, New York: Harper and Brothers, 1944, p.1004.

tandis que le nombre de Noirs se portant objecteurs de conscience (déjà significativement plus faible que la moyenne avant Pearl Harbor avec seulement 2% du total pour l'année 1941) n'atteignit qu'un nombre anecdotique<sup>399</sup>. A titre de comparaison, Emily Yellin dans *Our Mothers' War*<sup>400</sup> cite au moins un cas de grève recensé dans une usine de Baltimore durant l'été 1943 ayant eu pour motif la revendication émise par vingt-deux ouvrières blanches de l'installation de toilettes ségréguées suite à l'arrivée parmi elles de leur première collègue noire. Le militantisme et les revendications ne s'arrêtèrent pourtant pas, et pour les militants noirs les plus en vue cette guerre apparaissait comme une opportunité supplémentaire de dénoncer le racisme au sens large, autant pour des raisons idéologiques que pragmatiques. Ainsi, en janvier 1942, un éditorial intitulé « Now Is The Time Not To Be Silent » publié dans *The Crisis*, organe officiel de la NAACP, affirmait que l'engagement plein et entier des Noirs américains dans l'effort de guerre avait aussi pour sens « a fight for a world in which lynching, brutality, terror, humiliation and degradation through segregation and discrimination shall have no place – *either here or there* »<sup>401</sup>, et que le combat contre l'hitlérisme commençait à Washington DC. Par la suite, c'est en suivant la même logique que divers médias communautaires tel le *Pittsburgh Courier* firent campagne pour l'adoption par les Noirs américains du symbole du « Double V », parallèle au « V for Victory » promu par l'OWI mais symbolisant une deuxième victoire, celle contre les injustices aux Etats-Unis en plus de celle contre l'ennemi commun tel que désigné et perçu par l'ensemble de la

---

<sup>399</sup> SITKOFF, op. cit., p. 149.

<sup>400</sup> YELLIN, op. cit., p. 201.

<sup>401</sup> « un combat pour un monde dans lequel le lynchage, la brutalité, la terreur, l'humiliation et le fait de dégrader par le biais de la ségrégation n'aura plus sa place – *ni ici ni là-bas* ». Italique conforme au document original. Roy WILKINS, « Now Is The Time Not To Be Silent », in *The Crisis*, janvier 1942, p. 7.

population<sup>402</sup>, tandis que dans le *Chicago Defender* Langston Hughes insistait sur le maintien de l'entièreté de ses revendications, arguant notamment qu'il ne saurait y avoir de « demie-liberté »<sup>403</sup>. Sur un plan plus pragmatique, les méfaits du racisme pour l'intérêt même du pays étaient également mis en avant lorsque l'occasion se présentait, comme lorsque le *Baltimore Afro-American* relayait les propos du représentant démocrate de l'état de Washington, John M. Coffee, déclarant que les préjugés racistes avaient conduit à sous-estimer les capacités militaires du Japon<sup>404</sup>.

De façon plus que probable, si la nécessité de préserver une unité nationale aussi grande que possible face à un ennemi idéologique commun n'avait pas été assez forte, les lois d'exception auxquelles furent soumis les Américains d'origine japonaise auraient pu suffire à montrer à quel point l'heure n'était pas à des revendications dans ce domaine, d'autant que la Cour Suprême préférait au vu des circonstances laisser les mains libres aux autorités<sup>405</sup>. L'on peut toutefois également se poser la question inverse et se demander si les autorités militaires à l'origine de l'exclusion des Nisei auraient eu les coudées aussi franches si le pays avait alors été en proie à des tensions raciales plus exacerbées et à un contexte revendicatif plus vif, ou si au contraire le problème serait passé pour plus épineux et aurait été traité différemment.

---

<sup>402</sup> WINKLER, op. cit., p. 67 ; ALKEBULAN, op. cit., pp. 47-48.

<sup>403</sup> Article intitulé « No Half-Freedom » dans le *Chicago Defender* du 16 janvier 1943, reproduit dans Christopher De SANTIS, *Langston Hughes and the Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1995, p. 25.

<sup>404</sup> ALKEBULAN, op. cit., pp. 46.

<sup>405</sup> La décision dans *Korematsu v. United States* n'intervenant qu'en décembre 1944, cet argument précis reste secondaire, quoique venant renforcer a posteriori le premier après cette date.

## 2 – Séparés mais égaux : une imagerie au diapason d'une société ségréguée

Dans une société où la mixité raciale restait au mieux une exception et au pire une perspective inenvisageable et susceptible d'être un facteur de discorde profonde, il n'est pas étonnant que les représentations les plus fréquentes de l'imagerie propagandiste aient été consacrées à des personnages blancs. Qu'ils aient émané d'organismes publics ou de groupes privés, ces messages avaient fort logiquement pour vocation de s'adresser au plus grand nombre, laissant donc la plupart du temps de côté les populations minoritaires à la fois en termes de nombre mais aussi de puissance, politique comme économique. Or, les Noirs étant non seulement minoritaires sur le plan démographique à l'échelle nationale mais aussi notablement sous-représentés au sein des classes moyennes ou supérieures<sup>406</sup>, leur poids dans la société ne pouvait que difficilement en faire une cible comme les autres d'autant que l'attachement des populations blanches du Sud aux principes de discrimination aurait de toute évidence empêché l'universalisme de tout message propagé à travers l'image d'un Noir. Dans l'immense majorité des cas, l'« Américain moyen » dépeint par les messages généralistes était par conséquent quasi-systématiquement blanc et le plus souvent issu de la classe moyenne, son sexe et son âge pouvant varier en fonction du message à propager. Quant aux publications noires communautaires et souvent militantes telles *The Crisis*, elles n'offraient que peu d'exemples de publicités pour des produits de consommation courants équivalents à ceux promus dans les pages des autres publications dites « généralistes » (mais dans les faits ethno-centrées sur la

---

<sup>406</sup> MYRDAL (op. cit., p. 306) cite les chiffres du Census Bureau selon lesquels les Noirs ne comptaient en 1930 que pour moins de 4% des effectifs des travailleurs intellectuels (« professionnall persons ») tout en précisant que ce chiffre déjà faible est constituée de « près de deux tiers » d'enseignants et d'ecclésiastiques, précisement du fait de la ségrégation des activités scolaires et religieuses dans le Sud.



population blanche), la plupart émanant d'entreprises misant au contraire sur leur caractère ethnique<sup>407</sup>. Or, les autorités ne pouvaient se passer de solliciter l'ensemble de la population (minorités comprises) dans le cadre de l'effort collectif, pas plus qu'elles ne pouvaient ignorer le peu d'entrain initial d'une part importante de la communauté noire au sein de laquelle cette guerre était souvent considérée comme « une guerre de Blancs »<sup>408</sup>, un sentiment essentiellement nourri par le sentiment d'être étranger à la cause d'une liberté à défendre quand, de leur point de vue, tout en la matière restait encore à conquérir les concernant. Ainsi, début 1942, un sondage réalisé à Harlem montrait que si près de deux Noirs sur trois considéraient que leurs conditions de vie seraient pires sous un régime nazi que dans leur Amérique du quotidien (contre seulement 1% considérant le contraire), seuls 28% pensaient la même chose de l'éventualité selon laquelle ils seraient amenés à vivre sous autorité japonaise (contre 18% s'attendant à être mieux traités, et surtout 31% affirmant ne pas envisager de différence)<sup>409</sup>, marque non seulement d'un certain décalage avec le reste du pays encore très marqué par Pearl Harbour, mais aussi d'une distinction exacerbée entre « Blancs » et « non-Blancs ».

Autres facteurs favorisant ce type de pensée, les conditions de vie économiques et matérielles de la population noire, le plus souvent très en dessous de la population blanche, nourrissaient aussi ce phénomène, avec notamment un taux de chômage deux fois plus élevé mais aussi un revenu moyen par foyer à peine supérieur à un tiers de

---

<sup>407</sup> Les entreprises ethniques à dimension locale

<sup>408</sup> « A white man's war », expression du juriste et militant noir John Levirt Kelly dans un courrier adressé à l'Office of Facts and Figures en 1942, tel que cité par SKLAROFF, op. cit., p. 963.

<sup>409</sup> Richard POLENBERG, *One Nation Divisible : Class, Race, and Ethnicity in the United States since 1938*, Harmondsworth : Penguin Books, 1980, pp. 69-70.

celui des familles blanches<sup>410</sup>. Un sentiment largement répandu (et somme toute assez explicable) d'absence de tout lien culturel ou familial avec l'Europe, objet d'une part importante des attentions, était également évoqué comme motif de réticence<sup>411</sup>.

De ce fait, s'adresser plus spécifiquement à cette population en particulier apparaissait comme indispensable, puisqu'une part importante des messages habituellement destinés au grand public paraissait peu susceptible de les toucher.<sup>412</sup> Néanmoins, le difficile inventaire des représentations de la communauté noire à fins de propagande de guerre fait ressortir le côté très marginal en nombre de celles-ci comparativement à l'ensemble des sources considérées. Mais même si leur rareté frappe à juste titre (mais ne saurait évidemment surprendre au vu du contexte de l'époque), les représentations de personnages noirs ne furent pas pour autant inexistantes, pas plus qu'elles ne furent neutres.

En menant mécaniquement à la cohabitation de personnels de couleurs de peaux différentes dans l'industrie liée à la Défense nationale, l'Ordre Exécutif 8802 eut dès l'entrée du pays en guerre quelques mois plus tard une conséquence tout aussi mécanique : noirs et blancs devant travailler ensemble dans le cadre l'effort de guerre, le racisme n'apparaissait soudainement plus seulement comme un comportement simplement non-souhaitable au niveau social ou moral, mais aussi sur le plan matériel comme un obstacle potentiel à la production, et donc une sorte d'« ennemi intérieur », au même titre que d'autres attitudes contre-productives et par ailleurs dénoncées comme telles comme la paresse ou la négligence : selon les propres mots de Roosevelt,

---

<sup>410</sup> WINKLER, op. cit., 2000, p. 64.

<sup>411</sup> SKLAROFF, op. cit., p. 963.

<sup>412</sup> Voir SKLAROFF, op. cit., notamment pp. 961-965.

qu'il s'agisse du racisme ou du sexisme, le pays en guerre n'avait « plus les moyens de se permettre de tels préjugés »<sup>413</sup>. Bien évidemment, cette nouvelle approche dérivant de l'inévitable cohabitation entre ouvriers blancs et noirs dans les mêmes usines, parfois même pour œuvrer sur les mêmes chaînes de montage, ne pouvait qu'être de nature à bouleverser très profondément les habitudes dans certaines régions. Ce constat amena la War Manpower Commission à produire en 1943 une affiche dont le message semblait conditionner la victoire à une sorte d'« union sacrée » entre Noirs et Blancs, avec le slogan explicite de « *United We Win* » [figure 48]. Mais si cette affiche révolutionnait les habitudes en faisant cohabiter deux ouvriers, l'un noir et l'autre blanc, le message n'était pourtant pas si égalitariste qu'il en avait l'air : si les deux personnages travaillaient côte à côte sur l'assemblage des pièces de ce qui semble être un cockpit d'avion, un certain nombre d'éléments dans l'image viennent plus que tempérer le message d'union du slogan. Ainsi, quand bien même tous deux travaillent l'un à côté de l'autre, ils semblent s'ignorer mutuellement ; l'ouvrier blanc, plus jeune, est placé plus haut sur l'affiche, donnant une impression visuelle de supériorité sur son collègue visiblement plus âgé, un élément pouvant également suggérer une moindre promotion sociale chez les Noirs.

De façon discrète mais néanmoins efficace, la conception visuelle de cette affiche permettait donc de délivrer concomitamment deux messages a priori antagonistes, résumant finalement assez bien l'art du compromis de l'administration Roosevelt, incontestablement consciente des réalités de la société américaine de l'époque sur cette épineuse question et des paradoxes engendrés par celles-ci : si la

---

<sup>413</sup> « We can no longer afford to indulge such prejudice », discours tenu le 12 octobre 1942 à l'occasion de la célébration du « Columbus Day ». YELLIN, op. cit., p. 39.

victoire nécessitait le soutien et l'implication de la population afro-américaine dans l'effort de guerre, elle ne pouvait, dans le même temps, pas s'envisager non plus sans l'implication tout aussi pleine et entière des populations blanches les plus rétives à l'intégration, parmi lesquelles comptait une part non négligeable de l'électorat démocrate blanc des états du Sud, politiquement indispensables à Roosevelt<sup>414</sup>. Ainsi, de même que le traitement public du sort des Juifs avait dû faire l'objet de toutes les précautions nécessaires afin de ne pas éloigner les américains ayant une propension à l'antisémitisme de la cause nationale, la question de la déségrégation fut elle aussi traitée de façon à la rendre le plus acceptable possible aux yeux des partisans du status quo. Tout en prétendant prôner l'union dans la diversité, cette affiche peut donc, selon la façon dont on la regarde et l'interprète, délivrer des messages hautement contradictoires : « séparés mais égaux », mais aussi à l'inverse « ensemble mais inégaux », offrant à chacun la possibilité d'y voir ce qu'il souhaitait y trouver. Par ailleurs, le lien de causalité entre mixité raciale et victoire exprimé par l'affiche pouvait apparaître comme un simple lien logique valable dans le contexte du moment, rappelant presque froidement que « l'union fait la force » mais dénué de toute prise de position sur le plan moral ou éthique concernant le fond de la question, laissant ainsi le spectateur blanc raciste libre d'interpréter cet état de fait comme un mal nécessaire, voire même comme une étape transitoire n'ayant pas nécessairement vocation à se perpétuer au-delà de la guerre. Dans le même temps, le spectateur noir aspirant à plus d'égalité pouvait voir, dans le fait que soient accolés le progrès (certes modeste) matérialisé par cette cohabitation et l'évocation de la nécessité de l'union nationale, un message illustrant la nécessité de remettre à l'après-guerre les débats sur les questions

---

<sup>414</sup> ALKEBULAN, op. cit., p. 44.

et revendications liées aux droits civiques initiés au cours des années précédentes. Ainsi, deux franges diamétralement opposées et notoirement inconciliables de la population pouvaient-elles légitimement voir dans le même message deux raisons aux antipodes l'une de l'autre de souhaiter accélérer la victoire alliée via un travail plus efficace et consciencieux : l'une dans l'espoir d'un retour en arrière ultérieur, et l'autre à l'inverse dans celui de progrès plus importants.

Mais si cette affiche apparaît tout à fait exceptionnelle pour l'époque du fait de la cohabitation de deux personnages de groupes ethniques différents dans ce qui était encore « l'Amérique de Jim Crow », elle l'est également pour un autre point précis : l'anonymat des protagonistes, et plus précisément celui du personnage noir. En effet, tandis que les représentations de personnages blancs destinées à l'ensemble de la population américaine représentaient dans la majorité des cas des anonymes et ceci afin de faciliter l'identification de tout un chacun, les (rares) représentations graphiques spécifiquement adressées à la communauté noire ne présentaient quant à elles pas d'équivalent afro-américain à John Doe, « l'homme de la rue », mais ciblaient au contraire les messages autour de célébrités noires, présentées comme des exemples à suivre. Difficile de ne pas voir derrière ces *role models* ethniquement marqués un prolongement de la logique qui avait ironiquement mené à rendre la ségrégation des troupes obligatoire, avec une volonté concertée à la limite du cynisme d'amener les « laissés-pour-compte » de l'Amérique vers une fierté patriotique à travers les réussites spécifiques d'individus issus de la même communauté. Dans cette logique, l'exemple le plus célèbre est probablement celui de Joe Louis.

Né en Alabama avant que sa famille ne déménage vers Détroit au cours de son enfance, Louis (de son vrai nom Joseph Louis Barrow, surnommé le « bombardier brun ») était un boxeur de renom, champion du monde des poids lourds au début de la guerre<sup>415</sup>. Durant celle-ci, la force symbolique de Louis était d'autant plus forte que l'un des moments les plus marquants de sa carrière avait été un combat qu'il avait remporté de manière éclatante dès le premier round au Yankee Stadium en 1938 pour la défense de son titre face à Max Schmeling, boxeur allemand érigé bien malgré lui<sup>416</sup> en symbole de la prétendue « supériorité raciale aryenne » par le régime nazi à la suite notamment d'un précédent combat qu'il avait remporté face à Louis en 1936. Ce combat mémorable qui liait fortement son image à la lutte contre le nazisme ainsi que sa quasi-invincibilité<sup>417</sup> ne pouvaient manquer de faire de lui une image positive pour une Amérique en quête d'optimisme. Mais alors que l'image d'un Joe Louis triomphant et patriote pouvait laisser espérer aux leaders de la cause noire une opportunité en or de susciter le réveil des consciences sur l'injustice des lois en vigueur, la mobilisation du soldat Joe Louis et la gestion de son image par les forces armées allaient mettre fin à ces espoirs. Incorporé dans l'armée mais jamais envoyé au front, Louis vit sa popularité exploitée à double titre par les autorités dans le cadre de la propagande de guerre : en tant qu'athlète en pleine gloire, mais aussi en tant qu'homme noir populaire. Il est vrai que la personnalité de Louis, humble, poli et peu enclin au scandale ou à la revendication publique, faisaient de lui un candidat idéal

---

<sup>415</sup> Sacré en 1937, Joe Louis conservera son titre jusqu'en 1949, date de sa première retraite sportive.

<sup>416</sup> Voir notamment à ce sujet le documentaire intitulé *The Fight (Le combat du siècle : Max Schmeling contre Joe Louis* en VF) réalisé par Barak GOODMAN à l'aide de nombreuses images d'archives (MDR/ARTE/BBC, 90 mn, 2004). Schmeling y est dépeint comme pris au piège de la récupération dont il fit l'objet par le régime hitlérien et entretenant par la suite avec Louis une grande amitié jusqu'au décès de celui-ci.

<sup>417</sup> Au total, Louis ne perdit que trois combats (sur un total de 71 disputés) au cours de toute sa carrière. Sa défaite face à Schmeling en 1936 avait été la première, et resta sa seule et unique jusqu'en 1950, un an avant sa retraite sportive.

pour ce type de rôle : noir sur le plan ethnique et reconnu en tant que tel comme un symbole par de nombreux Afro-Américains qui voyaient dans ses succès l'incarnation de l'absence de fondement de la prétendue supériorité blanche à la base des idéologies ségrégationnistes, il n'apparaissait pas pour autant dans son image publique comme noir sur le plan politique, délivrant un message dépolitisé et peu revendicatif ne pouvant ainsi être considéré comme dérangeant par les autorités – même s'il refusait de parler ou de boxer devant des publics ségrégués.

Après avoir rejoint volontairement l'armée en janvier 1942, Louis suivit la formation commune à tous les engagés, refusant la promotion honorifique en tant qu'officier qui lui avait été proposée avant d'être affecté à un service destiné à soutenir le moral des soldats, essentiellement via des combats d'exhibition spécialement organisés sur les lieux même de stationnement des troupes où de facto, la majorité des spectateurs se trouvait la plupart du temps être blancs. Largement relayé par l'ensemble des médias, le parcours public du soldat Joe Louis dans l'armée se déroula de la façon la plus disciplinée possible, se gardant bien de tout discours revendicatif en public sans pour autant se priver d'agir lorsqu'il le pouvait pour faire évoluer les conditions de ses camarades d'armes noirs de façon non-officielle<sup>418</sup>. Pourtant, même s'il ne fut jamais membre d'unités combattantes, c'est bien en uniforme, casqué et armé d'un fusil à baïonnette que le soldat Joe Louis fut représenté sur une célèbre affiche de recrutement sur laquelle étaient inscrits les mots suivants, tirés d'un discours qu'il avait prononcé au cours d'un dîner organisé au profit de la Marine en mai 1942<sup>419</sup> [figure 49a] :

---

<sup>418</sup> SKLAROFF, op. cit., p.982.

<sup>419</sup> SKLAROFF, op. cit., p. 978.

We're going to do our part... and we'll win because we're on God's  
side.<sup>420</sup>

Une fois encore, l'évocation doublement fédératrice de l'uniforme commun et de Dieu ne pouvait que rendre le message consensuel, et ainsi dissocier l'identité noire de Louis (visible et connue de tous) de toute dimension potentiellement politique ou polémique.

Autre personnage noir mis en avant par la propagande, Doris (dit « Dorie ») Miller présentait quant à lui un profil totalement différent. Engagé dans la Navy en tant qu'assistant cuisinier, l'un des rares emplois alors accessibles aux Noirs dans la Navy, Miller était en poste sur l'USS West Virginia lors de l'attaque de Pearl Harbor. Après avoir porté assistance aux victimes qui étaient à bord, il entreprit de riposter à l'aide de l'une des mitrailleuses anti-aériennes du vaisseau alors même qu'il n'avait jamais été formé à les utiliser, allant ainsi bien au-delà de la mission qui lui avait été confiée. Remarqué pour sa bravoure au cours de cet épisode, Miller obtint de multiples récompenses militaires. Premier Noir récipiendaire de la prestigieuse Navy Cross en mai 1942 suite à une pétition adressée aux autorités sous l'impulsion de divers organes de la presse noire ainsi que de militants des droits civiques comme Wendell Willkie, il resta peu médiatisé dans les médias généralistes<sup>421</sup> mais bénéficia néanmoins d'une grande popularité au sein de la communauté noire à travers le pays et fut largement célébré par les organes de presse communautaires à la pointe du combat en faveur des

---

<sup>420</sup> « Nous allons faire notre part du boulot... et nous allons gagner, parce que nous sommes du côté de Dieu ». On notera dans cette formulation la revendication de la vertu du groupe désigné par « we », et non celle d'un prétendu soutien divin.

<sup>421</sup> L. D. REDDICK, « The Negro in the United States Navy During World War II », in *The Journal of Negro History*, 1947, vol. 32, n°2, p. 205-206.



droits civiques qui virent en lui l'illustration de perspectives nouvelles pour l'ensemble des noirs du pays, tel le *Pittsburgh Courier* qui le surnommait « le héros numéro un des Noirs »<sup>422</sup>. Cette popularité ne passant pas inaperçue, la Marine décida en 1943 d'utiliser un portrait de Doris Miller dans le cadre d'une campagne de recrutement vraisemblablement élaborée afin de cibler la population noire [figure 49b]. Sur l'affiche, un portrait de Miller posant fièrement avec sa médaille la plus prestigieuse était accompagné du slogan « above and beyond the call of duty »<sup>423</sup>, tandis qu'à l'arrière-plan les restes encore émergés d'un navire de guerre en train de couler rappelaient au besoin les circonstances de son exploit ; ironie de l'histoire, Miller disparut en novembre de la même année lorsque l'USS *Liscome Bay* à bord duquel il servait fut coulé par un sous-marin japonais.

Sur le plan cinématographique, on notera sans surprise l'absence de premiers rôles noirs dans les films destinés au grand public ; en matière de documentaires de propagande, il est toutefois particulièrement intéressant de noter l'exemple du film *The Negro Soldier*<sup>424</sup>, réalisé en 1944 par Stuart Heisler et produit par Frank Capra dans le cadre de son travail pour le compte du Signal Corps. Construit comme un hommage aux réussites et à l'héroïsme passés et présents du peuple noir américain, ce film avait à l'origine pour vocation d'inciter les Noirs à s'engager, mais il devint rapidement un instrument de lutte contre le racisme lorsque sa diffusion fut rendue obligatoire auprès de l'ensemble des recrues (noires comme blanches) dans le cadre de leur période de

---

<sup>422</sup> Voir l'article de Robert K. CHESTER, « 'Negroes' Number One Hero': Doris Miller, Pearl Harbor, and Retroactive Multiculturalism in World War II Remembrance », in *American Quarterly*, 2013, vol. 65, n°1, pp. 31-61.

<sup>423</sup> « Au-delà du simple devoir ».

<sup>424</sup> Stuart HEISLER, *The Negro Soldier*, Frank Capra/U.S. Department of War, 43 mn, 1944.

formation<sup>425</sup>, ce qui constituait un signe d'autant plus fort qu'au même moment l'armée commençait à procéder à la déségrégation de ses camps de formation<sup>426</sup>. Là non plus, le film de Capra ne présentait pas de dimension revendicative, quand bien même la reconnaissance qu'il apportait aux Afro-Américains pour leur contribution à l'histoire et à la gloire du pays et l'image positive qu'il en donnait ne pouvait que constituer une véritable avancée par rapport à la mentalité qui ne devait pas manquer d'être celle d'un certain nombre d'appelés blancs. Y étaient ainsi présentées diverses personnalités noires passées ou présentes et de notoriétés diverses, telles que Booker T. Washington, le héros de la Première Guerre Mondiale Henry Johnson, le botaniste George Washington Carver, l'explorateur Matthew Henson<sup>427</sup>, les athlètes Jesse Owens et Cornelius Johnson ou encore nombre d'autres personnes plus anonymes mais constituant des figures positives de réussite sociale tels un juge, un chirurgien, une chanteuse, un éditeur ou un assureur. Le spectateur pouvait également y voir une scène montrant les corps de civils pendus, victimes du nazisme, rendant compréhensible pour le public un parallèle entre les lynchages et la barbarie ennemie et faisant par conséquent de cette pratique un acte anti-américain par excellence, mais stimulant également la mobilisation des Noirs contre une oppression si proche de celle qu'eux-mêmes subissaient.

D'une guerre à l'autre, difficile également de ne pas dresser un parallèle avec l'immense succès rencontré à l'époque de la Première Guerre Mondiale par le film

---

<sup>425</sup> SKLAROFF, op. cit., p. 980.

<sup>426</sup> JEFFRIES, op. cit., p. 111.

<sup>427</sup> Le commentaire audio du film présente Henson comme le seul Américain présent aux côtés de Robert Peary lors de la conquête du Pôle Nord.

*Birth Of A Nation* de D. W. Griffith<sup>428</sup>. Ainsi, on observe qu'au cours du conflit précédent, un film réalisé par des moyens privés avait contribué à consolider les préjugés racistes en dépeignant les Noirs dans leur ensemble comme une source de danger pour la nation américaine et les organisations blanches suprémacistes telles que le Ku Klux Klan comme prétendument salutaires pour la survie de celle-ci, provoquant au passage nombre de réactions de la part d'organisations noires<sup>429</sup> ; à l'inverse, on put assister un peu moins de trente années plus tard un schéma rigoureusement inverse, avec un film réalisé par des moyens publics insistant sur le rôle non seulement positif mais aussi important de l'implication de la communauté noire pour la cause nationale. La diffusion de *The Negro Soldier* par exemple ne fut bien évidemment pas aussi vaste que celle du film de Griffith l'avait été, néanmoins sa projection à l'ensemble des appelés (représentant par définition tous les milieux et toutes les couches sociales et sociologiques) montre un effort et un véritable engagement de la part des pouvoirs publics pour véhiculer un message d'ouverture, contrastant d'autant plus avec les messages cinématographiques auxquels la génération précédente avait été exposée.

Autre exemple, le court-métrage filmé *The Negro Sailor*<sup>430</sup> réalisé par Henry Levin en 1945, juste après la fin du conflit, pour le compte de la Navy s'écartait quant à lui pour délivrer son message de la dimension documentaire au profit d'une forme plus fictionnalisée tout en restant dans un discours très pédagogique. La Navy y était

---

<sup>428</sup> Si le film de Griffith était sorti en 1915 (donc avant l'entrée en guerre des Etats-Unis), son exploitation auprès du public américain se prolongea bien au-delà de cette date.

<sup>429</sup> Outre des manifestations à l'initiative d'organisations noires visant (en vain) à obtenir son interdiction, le film provoquera l'apparition de films spécifiquement destinés à contrebalancer l'image négative donnée des Noirs par *Birth Of A Nation*, l'un de ces films (dont il ne semble subsister aujourd'hui aucune copie complète) étant d'ailleurs intitulé *The Birth Of A Race* (John W. Noble, 1918). Aucun de ces films ne connaîtra cependant d'impact comparable à l'œuvre de Griffith, qui en dépit du message qu'il véhiculait s'était révélé spectaculairement novateur et révolutionnaire sur le plan cinématographique. Voir Steven J. ROSS, *Movies and American Society*, Oxford : Blackwell Publishers, 2002, notamment pp.103, 164 et 177.

<sup>430</sup> LEVIN Henry, *The Negro Sailor*, U.S. Navy, 27 mn, 1945.

dès le début métaphoriquement comparés à une équipe de football américain au sein de laquelle jouent des personnes d'origines et d'ethnicités diverses, tandis que la déségrégation des camps d'entraînement y était clairement mise en avant ainsi que l'égalité de tous, tant devant la discipline requise par la Navy et les tâches parfois ingrates qu'elle impliquait que devant la reconnaissance du mérite et notamment des actes héroïques, cette dernière étant illustrée par la Navy Cross reçue par William Pinckney ou encore par le fait qu'un navire ait été nommé dès 1943 en hommage à Leonard Roy Harmon, décédé au combat dans un acte de bravoure au cours de la bataille de Guadalcanal en novembre 1942<sup>431</sup> [figure 50]. Les rôles principaux du film étaient évidemment confiés à des acteurs noirs, notamment Joel Fluellen et Spencer Williams, et la question de la ségrégation et des inégalités de traitement n'était pas totalement éludée puisqu'un personnage noir ironise sur le fait que les Noirs sont cantonnés dans la Navy à des rôles subalternes comme celui de serveur, un autre insiste sur l'importance de chaque rôle, sur la formation complète (y compris concernant les situations de combat) dispensée à chaque recrue quelle que soit sa couleur de peau et au fait que le combat constitue une opportunité égale pour tous les hommes à bord, quel que soit leur rôle officiellement assigné, prétendant justifier ainsi la poursuite de la doctrine de « separate but equal ».

Pour reprendre l'expression de Lauren Rebecca Sklaroff, la récupération de Joe Louis mais aussi celle de Doris Miller et l'image donnée par le film de Capra furent tout au long de la guerre différents visages d'une réponse culturelle apportée par les

---

<sup>431</sup> Lancé en juillet 1943, le destroyer d'escorte USS Harmon (DE-678) fut le premier navire de l'US Navy à porter le nom d'un Afro-Américain.

Voir notamment <https://www.history.navy.mil/research/histories/ship-histories/danfs/h/harmon.html>

autorités au problème éminemment politique posée par la question de la discrimination raciale aux Etats-Unis. Face à un problème susceptible d'entraîner une véritable explosion sociale<sup>432</sup> notamment dans les villes industrielles dont la production était cruciale pour l'effort de guerre, l'urgence était surtout de détourner l'attention, toujours au nom du principe selon lequel l'intérêt national se devait de primer. Mais si du fait de sa nature inadéquate cette réponse ne pouvait suffire éternellement au lendemain de la guerre, elle aura au moins, le temps de celle-ci, pu permettre de repousser des revendications qui, inévitablement, n'auraient si elles avaient éclaté de façon plus importante au grand jour à cette période pu mener qu'à des dissensions nécessairement néfastes à une société alors plus que jamais obsédée par la nécessité de conserver une certaine unité.

De façon marginale, cela n'empêcha évidemment pas l'existence localement d'un certain nombre de tensions ou d'éruptions de violences, comme à Détroit (« Detroit Race Riot », 34 morts et plus de 400 blessés) en juin 1943, ou à New York dans le quartier de Harlem en août de la même année (faisant 6 morts). Toutefois, de tels évènements relèvent davantage de réactions spontanées à des incidents strictement locaux (qu'ils soient réels ou tenus comme tels par la rumeur<sup>433</sup>) servant de détonateurs à des situations de tension déjà existantes, aucun de ces évènements n'ayant pour origine directe un rassemblement politique ou un quelconque mouvement

---

<sup>432</sup> Un article consacré à la question et intitulé « Detroit Is Dynamite » était paru dans le numéro du magazine *Life* en date du 17 août 1942 ; filant la métaphore autour de son titre, l'article concluait que la ville pouvait tout aussi bien faire exploser Hitler que les Etats-Unis. Voir aussi WINKLER, op. cit., p. 72.

<sup>433</sup> HARTER, op. cit., pp. 149-151 ; WINKLER, op. cit., p. 72. A Harlem par exemple, une altercation entre un militaire noir et un policier blanc avait conduit à la propagation d'une rumeur infondée faisant état du meurtre du premier qui aurait été commis par le second, déclenchant les émeutes.

revendicatif. Leur dimension raciale n'en est pas pour autant moins évidente, comme le démontre également l'existence d'autres incidents comparables en nature (mais jamais en ampleur ou en termes de bilan) opposant populations blanche et hispanique<sup>434</sup>, les Hispaniques étant également à l'époque sujets à diverses formes de discriminations (auxquelles s'ajoutait parfois une discrimination sur critère linguistique)<sup>435</sup>.

Par ailleurs, de tels incidents n'étaient pas totalement nouveaux et leur recrudescence durant cette période peut s'expliquer du fait de la soudaine croissance incontrôlée de la population de certaines zones urbaines, essentiellement due aux migrations économiques et aux nouvelles opportunités industrielles apportées par la guerre. La surpopulation chronique, le mal-logement et le manque d'équipements publics<sup>436</sup> ainsi que la coexistence forcée de populations culturellement éloignées, notamment lorsque des populations rurales étaient amenées à s'installer dans les grandes métropoles, ne pouvaient en effet qu'aggraver un problème déjà existant. Ainsi, au vu de ce cocktail social explosif, les incidents bien réels ayant émaillé la période paraissent finalement peu significatifs au regard de ce à quoi l'on aurait probablement pu s'attendre en dehors de toute période de mobilisation collective.

---

<sup>434</sup> Le plus notable exemple étant celui des « zoot suit riots » à Los Angeles début juin 1943.

<sup>435</sup> HARTER, op. cit., pp. 150-151.

<sup>436</sup> HARTER, op. cit., pp. 139-146.

### 3 – Répercussions dans l'après-guerre

Si la guerre ne fut pas un moment propice au développement de mouvements de protestation à grande échelle, ceux-ci ayant de toute évidence risqué d'être contre-productifs en faisant apparaître leurs initiateurs comme des ennemis de la cause, elle aura en fin de compte contribué à constituer un terreau propice aux évolutions qui allaient finalement se matérialiser dans les décennies suivantes. Tout d'abord, la déségrégation imposée dans certains secteurs, si elle ne se fit pas toujours loin s'en faut sans heurts ni réticence, avait non seulement permis aux Noirs de faire valoir leurs capacités aux yeux des Blancs mais leur avait également apporté la preuve concrète de la possibilité d'une mobilité sociale, confortant peut-être aussi une confiance en soi et dans la possibilité d'un changement qui pouvait manquer à certains.

Au-delà des usines, la mobilisation avait également été un facteur d'avancement social, les conscrits bénéficiant d'un certain nombre de formations susceptibles de leur être utiles professionnellement une fois revenus à la vie civile. De plus, l'expérience de la guerre et le fait d'avoir pu côtoyer en Europe ou même à Hawaii d'autres populations et d'autres mentalités plus égalitaires que ne l'était la société américaine continentale n'avait fait que renforcer l'idée chez les vétérans noirs de la possibilité d'un changement et d'un combat à poursuivre une fois de retour<sup>437</sup>.

Par ailleurs et c'est sans doute l'un des points les plus significatifs, le Servicemen's Readjustment Act (plus connu sous son surnom de « G.I. Bill ») de 1944 ouvrait théoriquement à tous les conscrits l'accès à des emplois prioritaires et surtout

---

<sup>437</sup> JEFFRIES, op. cit., p. 111.

la perspective de l'accès à l'enseignement supérieur à des populations qui ne pouvaient jusque là même pas l'envisager, même si dans les faits un certain nombre de Noirs, notamment dans le Sud, ne purent profiter pleinement des droits qui leur étaient théoriquement conférés<sup>438</sup>. Cet accès à l'université, précisément, aura une importance certaine dans la suite des événements : outre le fait d'ouvrir certains établissements jusque là quasi-exclusivement fréquentés par des Blancs à une plus grande diversité en permettant à un plus grand nombre d'étudiants noirs d'y entrer<sup>439</sup>, il permettra à un certain nombre de ces Noirs d'accéder à une réussite sociale et aux « codes » du pouvoir qu'ils purent ensuite mettre au service du mouvement des droits civiques, leur implication militante y étant proportionnellement nettement plus importante que les Noirs n'ayant pas bénéficié des opportunités ouvertes par cette loi : auteur de *Soldiers to Citizens : The G.I. Bill and the Making of the Greatest Generation*, Susan Mettler estime ainsi à 35% la proportion de Noirs ayant bénéficié des provisions du G.I. Bill à avoir participé aux manifestations du mouvement pour les droits civiques entre 1950 et 1964, contre une proportion de seulement 8% chez ceux des Noirs n'en ayant pas bénéficié<sup>440</sup>.

Sur le plan idéologique également, la guerre laissa des traces. Unanime, la condamnation de l'idéologie hitlérienne et de la notion de « pureté de la race » qui lui

---

<sup>438</sup> Les établissements supérieurs du Sud des Etats-Unis étant ségrégués et ceux réservés aux Noirs trop peu nombreux et moins bien financés, nombre de vétérans pourtant éligibles au titre du *Servicemen's Readjustment Act* ne purent en bénéficier, accroissant encore dans cette zone géographique les différences d'opportunités entre Noirs et Blancs. Voir Sarah TURNER & John BOUND, « Closing the Gap or Widening the Divide: The Effects of the G.I. Bill and World War II on the Educational Outcomes of Black Americans », in *The Journal of Economic History*, 2003, vol.36, n°1, pp. 169-172.

<sup>439</sup> Essentiellement dans le Nord du pays, voir TURNER & BOUND, op. cit.

<sup>440</sup> Susan METTLER, op. cit., chapitre 8.



était souvent associée ne pouvait évidemment que servir la cause progressiste, le rapport évident entre idéologies nazie et ségrégationniste ayant contribué à fragiliser voire à rendre intenable les arguments habituels servant à justifier les législations en vigueur dans de nombreux états, même par les plus farouches défenseurs du status quo<sup>441</sup> : comme l'écrivait Gunnar Myrdal dès 1944,

In fighting fascism and nazism, America had to stand before the whole world in favor of racial tolerance and cooperation and of racial equality. It had to denounce German<sup>442</sup> racialism as a reversion to barbarism. It had to proclaim universal brotherhood and the inalienable human freedoms. The fact that the Japanese utilize anti-white feelings in Asia and elsewhere made it even more necessary to stress the racial equality principle.<sup>443</sup>

Ainsi, la propagande antinazie aura-t-elle contribué à fragiliser les fondements mêmes du racisme le plus profondément ancré dans la société américaine, ne l'empêchant ni de s'exprimer ni de continuer à se matérialiser par des lois alors toujours en vigueur, mais attaquant la crédibilité de ses fondements et le semblant d'honnêteté intellectuelle et de conviction dans lequel se drapaient un certain nombre de ses défenseurs.

---

<sup>441</sup> POLENBERG, *One Nation Divisible*, p. 71.

<sup>442</sup> Si le lien ici mis en avant entre racisme et germanité (et pas seulement avec le nazisme) peut surprendre notamment au vu des éléments abordés dans le chapitre 1 du présent ouvrage, l'on notera deux éléments importants pouvant expliquer ce qui apparaît comme une anomalie statistique dans l'ensemble du corpus étudié dans le cadre de cette étude : premièrement, cette œuvre ne fut pas le résultat d'une commande publique, mais d'une initiative de recherche privée financée par le groupe Carnegie et initiée bien avant le conflit (la genèse du projet remontant à 1937) ; deuxièmement, l'auteur de ce texte, Gunnar Myrdal, était Suédois, ce qui aux yeux des initiateurs du projet présentait l'avantage d'offrir un regard neuf et dépassionné qu'aucun universitaire américain n'aurait selon eux été en mesure d'offrir mais qui peut aussi expliquer quelques différences culturelles et de perception. Sur ces deux points, voir l'avant-propos à l'ouvrage de Myrdal rédigé par le président de la Carnegie Corporation, Frederic P. Keppel (in MYRDAL, op. cit., pp. vi-vii).

<sup>443</sup> « En combattant le fascisme et le nazisme, l'Amérique a dû prendre devant le monde entier le parti de la tolérance raciale, de la coopération et de l'égalité entre les races. Elle a dû dénoncer le racisme allemand comme constituant un retour à la barbarie. Elle a dû proclamer la fraternité universelle et l'inaliénabilité des libertés humaines. Le fait que les Japonais utilisent les sentiments anti-Blancs en Asie comme ailleurs a rendu plus nécessaire encore l'insistance sur le principe d'égalité entre les races ». MYRDAL, op. cit. p. 1004.

De fait, sans révolutionner les « relations entre les races », la période aura permis de mettre en place un certain nombre d'éléments facilitant des évolutions ultérieures. Tant sur le plan social que sur le plan idéologique, les conditions sine qua non aux grands changements qui allaient suivre étaient réunies au lendemain de la guerre ; mais pour cela, encore avait-il fallu que la guerre elle-même se déroule sans encombre et sans aggraver les dissensions internes. Habilement, les autorités étaient précisément parvenues à limiter les risques en gérant la question avec beaucoup de tact, laissant augurer à chaque camp des lendemains potentiellement chantants afin de n'annihiler le soutien ni des uns, ni des autres à la cause commune : une fois cet écueil passé sans encombre, les conditions étaient réunies pour la lente évolution qui allait suivre.

## Conclusion

---

Cette étude l'aura montré, l'ensemble des messages propagandistes auxquels la population américaine fut exposée tout au long de la Deuxième Guerre Mondiale aura tout à la fois reflété les fondements de la société et laissé entrevoir les prémises d'évolutions ultérieures. Ceci ne va bien entendu pas sans un certain nombre de paradoxes, mais ceux-ci éclairent au final le rôle de cette propagande dans l'influence de cette période sur la suite des événements.

D'un côté, l'ensemble des messages diffusés auront, sur bien des points, eu des allures particulièrement conservatrices. Sur le plan des relations inter-communautaires, l'invisibilité continuelle des Noirs dans l'immense majorité des campagnes à destination du grand public (les messages spécifiques à leur adresse ne faisant qu'illustrer la doctrine héritée de Plessy v. Ferguson), la sourdine mise sur la question de l'Holocauste dans une société américaine où l'antisémitisme restait important ou encore le recyclage sans fin aux dépens des Japonais des mêmes poncifs racistes déjà présents à l'encontre d'autres populations depuis longtemps n'auront pas laissé la place à autre chose qu'à de petits pas (le plus concret durant cette période, l'Ordre Exécutif 8802, datant d'avant Pearl Harbor). Ce constat souligne au passage l'impuissance qui était celle des autorités, bloquées d'une part par la dépendance politique de Roosevelt au soutien des Démocrates du Sud pro-ségrégationnistes et impuissantes d'autre part à endiguer la déferlante raciste antijaponaise pourtant

totalelement contraire aux recommandations de l'OWI. Par ailleurs, le rappel adressé aux femmes à leur « devoir » d'être avant tout de bonnes ménagères ou encore la mise en scène des rapports de séduction selon des stéréotypes acquis n'auront pas non plus laissé grand place à des évolutions concrètes et potentiellement durables.

En matière de symboles et des thématiques utilisés, on remarquera aussi l'omniprésence de symboliques religieuses : tandis que la notion de « sacrifice » donnait aux conscrits un statut confinant au christique tout en appelant le reste de la population à des efforts supposés témoigner de leur dévotion aux soldats et à travers eux à la cause nationale, les isolationnistes d'hier se voyaient rappeler à longueur de films l'histoire de leur propres conversion. Dans une société profondément influencée par la culture biblique, on peut également voir dans les promesses d'un monde meilleur pour l'après-guerre un lien avec celle d'une vie après la mort, dans la trahison prêtée aux Japonais dans leur ensemble un parallèle avec la trahison de Judas, ou même dans la mise en avant des effets positifs du New Deal une évocation de la « Divine Providence » pouvant conférer aux discours radiophoniques de Roosevelt le statut de « bonne parole » – « Good Word » en anglais, rétrospectivement interprétable au diapason de la « Good War »<sup>444</sup>. Cet aspect évoque d'ailleurs le sens historique originel du mot propagande, qui désignait au départ une congrégation catholique ayant pour but la propagation de la foi.

---

<sup>444</sup> Si la *notion* de « good war » préexistait à la guerre, son utilisation pour désigner ce conflit au cours de celui-ci n'est attestée par aucun des documents compulsés au cours de cette étude. Pour les précédents hors contexte, on pourra se référer à l'article intitulé « The Two World's Wars : Teruel Falls and Tsintao Burns » paru en page 3 de l'édition du 24 janvier 1938 du magazine *Life*, l'expression étant alors utilisée avec réserve voire ironie (le mot « good » étant placé entre guillemets) pour critiquer ce que l'auteur, anonyme, voyait comme l'idéalisme des interventionnistes.

Mais d'autre part, si ces messages n'auront pas engendré la moindre révolution marquante dans l'immédiat après-guerre, ils n'en auront pas moins témoigné d'autres évolutions, certes plus lentes à se mettre en place et dont ils auront parfois facilité l'avènement. Si l'ouvrière des usines d'armement ne bénéficiait pas de la même considération que son homologue masculin et fut le plus souvent renvoyée à son foyer une fois les hommes de retour du front, certaines n'en avaient pas moins goûté le statut de chef de famille et la propagande de l'effort de guerre avait fourni une iconographie qui sera par la suite détournée de son sens initial et réutilisé pour promouvoir la cause féministe ; par ailleurs, la double injonction constituée d'une part par le conservatisme des valeurs familiales et d'autre part par la rhétorique omniprésente valorisant l'uniforme comme objet de séduction aura mené à la multiplication des mariages conclus « à la va-vite » entre deux permissions des conscrits, entraînant la banalisation des divorces et par conséquent l'amélioration de leur acceptabilité sociale.

Les relations entre les « races » auront aussi bénéficié de l'imagerie propagandiste, notamment de la diffusion à tous les conscrits de films tels que *The Negro Soldier* valorisant la contribution des Noirs non seulement à la défense du pays mais aussi à la société américaine en général, ou encore de la diffusion à une échelle respectable auprès du grand public du recueil photographique *Born Free and Equal* d'Ansel Adams démontrant le niveau d'intégration et de participation à l'effort national des Américano-Japonais, ces deux initiatives émanant de manière plus ou moins directe des autorités et ayant pour effet de redéfinir le spectre de l'américanité de manière plus inclusive auprès de la majorité blanche. La stratégie des organisations noires militant pour les droits civiques comme la NAACP, qui consistait à prôner un

engagement plein et entier dans l'effort collectif tout en dénonçant les insuffisances d'un discours officiel ne dénonçant le suprémacisme que chez les puissances ennemies et en appelant à une « double victoire », a également permis de rendre audibles ses revendications. Mais si des évolutions fortes dans ces domaines n'ont pu advenir de façon plus immédiate notamment pour des raisons politiques, ces petits pas auront par contre l'opportunité de prospérer au cours des décennies suivantes, notamment à travers la promotion sociale dont auront pu bénéficier un certain nombre de conscrits noirs via les opportunités offertes par le Servicemen's Readjustment Act et la façon dont ils la mettront au service du mouvement des droits civiques.

Bien que pas toujours couronnées de succès, les tentatives des autorités de dissocier dans l'esprit des citoyens le conflit de toute considération raciale au profit du seul prisme des différences idéologiques préfigura aussi un cas de figure qui se répéta à de multiples reprises dans les années suivantes, avec la Guerre Froide et ses conflits en Corée ou au Viêtnam où alliés et ennemis étaient à chaque fois indissociables sur le plan ethnique. Par ailleurs, l'ensemble de la communication idéologique ou idéologisée de cette période aura révélé des signes avant-coureurs de ce qu'allait être l'avenir de la médiatisation des conflits armés. Si les tensions parfois fortes entre responsables militaires et monde du journalisme étaient doublement contenues, d'une part par les particularités d'une « guerre totale » où l'intégrité territoriale des Etats-Unis était en jeu, et d'autre part par les intercessions en plus haut lieu de l'OWI afin de faire se desserrer l'étau des embargos militaires sur certains types d'images. L'absence par la suite lors des conflits ultérieurs d'enjeux stratégiques à même échelle, mais aussi celle de toute agence gouvernementale non-militaire susceptible de tenir ce rôle

d'intermédiaire aura donc sonné la fin de ce qui n'avait en tout état de cause jamais été qu'un mariage de raison entre la presse et le Pentagone, et aux tensions de la guerre de Corée succédèrent celles encore plus grandes du Viêtnam, l'« union sacrée » au profit de l'intérêt national n'ayant alors ni la même raison d'être, ni les mêmes modalités d'application.

Il ressort de cette étude que par les besoins qu'elle a entraînés (notamment celui de la nécessaire unité nationale) et la mise en œuvre des moyens nécessaires à leur obtention, la guerre aura offert un terrain propice à ces évolutions menant notamment vers une société moins inégalitaire tandis que le « G.I. Bill » offrait à une part grandissante de la population les opportunités d'y contribuer. Néanmoins, durant la guerre, c'est bien l'action de propagande qui aura donné à ces messages les moyens de se diffuser et même, pourrait-on dire, d'infuser dans les esprits. A ce titre, si la propagande interne aux Etats-Unis durant la Deuxième Guerre Mondiale n'aura indéniablement pas été suffisante pour induire à elle seule les changements que la société américaine connut ensuite dans les décennies suivantes, elle aura selon toute vraisemblance tout de même été nécessaire à leur progression dans les esprits et ainsi facilité leur avènement.

Ainsi, à l'instar de la Deuxième Guerre Mondiale qui dans son ensemble constitue un moment charnière de l'histoire du XXème siècle, la propagande à destination du grand public de cette époque peut-elle être vue comme un tournant, non seulement dans l'histoire des communications de masses mais aussi dans celle des Etats-Unis de façon générale.





## Bibliographie

---

### OUVRAGES

#### Sources primaires

[Auteur anonyme] *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*. Washington D.C.: Office of War Information, 1942. [copie numérique disponible via le site de l'Université de l'Indiana: <https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi> ]

[Auteur anonyme] *The New Yorker War Album*. New York: Random House, 1942, n.p.

[Auteur anonyme] *Pocket Guide to France*. Washington D. C.: United States Army Service Forces Information and Education Division, 1944, 72 p. [copie numérique disponible sous divers formats à <https://archive.org/details/PocketGuideToFrance> ]

[Auteur anonyme] *Treatment Of Latin Americans Of Japanese Descent, European Americans, And Jewish Refugees During World War II: Hearing before the Subcommittee on Immigration, Citizenship, Refugees, Border Security, and International Law of the Committee on the Judiciary House of Representatives*. Washington: U.S. Government Printing Office, 2009. [Source: <https://www.gpo.gov/fdsys/pkg/CHRG-111hhrg48322/html/CHRG-111hhrg48322.htm> ]

ADAMS Ansel – *Born Free and Equal : Photographs of the Loyal Japanese-Americans at Manzanar Relocation Center, Inyo County, California*. New York: U.S. Camera, 1944, 112 p. [copie numérique disponible via le site de la Bibliothèque du Congrès: <http://www.loc.gov/pictures/collection/manz/book.html>]

ADAMS Ansel – *Ansel Adams, An Autobiography*. Boston: Little, Brown and Company, 1985, xii-400 p.

ARMSTRONG Hamilton Fish – *Hitler's Reich : the First Phase*. New York : The Macmillan Company, 1933, 73 p.

ASTOR Mary – *A Life on Film*. New York: Delacorte Press, 1971, 245 p.

BERNAYS Edward – *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie?*. Paris : Editions de la Découverte, 2007 [édition originale : 1928], 140 p.

CLARK Blake – *Remember Pearl Harbor*. Honolulu: Mutual Publishing, 1987 [édition originale: 1942], 256 p.

GALLUP George Horace – *The Gallup Poll : Public Opinion 1935-1971 : Volume One 1935-1948*. New York: Random House, 1972, xliv-2388 p.

LAWSON Ted W. (Capt.) & CONSIDINE Robert (éd.) – *Thirty Seconds over Tokyo*. New York: Pocket Star Books, 2002 [édition originale: 1943], xxvi-274 p.

LIPPMANN Walter – *Public Opinion*. BN Publishing, 2007 [édition originale: 1922], 127 p.

LIPPMANN Walter – *U.S. Foreign Policy : Shield of the Republic*. Boston: Little, Brown and Company, 1943, xiii-177 p.

MacLEISH Archibald – *Time to Act*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1943, 198p.

MYRDAL Gunnar – *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*. New York: Harper and Brothers, 1944, lix-1483 p.

OECHSNER Frederick – *This Is the Enemy*. Boston: Little, Brown and Company, 1942, vii-364 p.

ROBINSON Victor (éd.) – *Morals in Wartime: Including General Survey From Ancient Times; Morals in the First World War and Morals in the Second World War*. New York: Publishers Foundation, 1943, xii-205 p.

TCHAKHOTINE Serge – *Le viol des foules par la propagande politique*. Paris : Gallimard, 1952 [édition originale : 1939], 605 p.

## Sources secondaires

ALKEBULAN Paul – *The African-American Press in World War II: Toward Victory at Home and Abroad*. Lanham: Lexington Books, 2014, ix-165 p.

AMBLARD Damien – *Le « fascisme » américain et le fordisme*. Paris : Berg International, 2007, 222 p.

BIESEN Sheri Chinen – *Blackout : World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, xii-243 p.

BLUM, John Morton – *V Was For Victory: Politics and American Culture during World War II*. San Diego: Harcourt & Brace Company, 1977, xii-372 p.

BROKAW Tom – *The Greatest Generation*. New York: Random House, 2004, xxxviii-526 p.

CASEY Steven - *Selling the Korean War: Propaganda, Politics and Public Opinion, 1950-1953*. New York: Oxford University Press, 2008, xi-476 p.

CASEY Steven – *Cautious Crusade : Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion and the War against Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2001, xxvi-302 p.

COHEN Lizabeth – *Making a New Deal: Industrial Workers in Chicago, 1919-1939*. Cambridge: Cambridge University Press, Second Edition, 2008, xxxix-526 p.

DE SANTIS Christopher (éd.) – *Langston Hughes and the Chicago Defender: Essays on Race, Politics, and Culture, 1942-62*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1995, xvi-261 p.

DONALD, Heidi Gurcke – *We Were Not the Enemy: Remembering the United States' Latin-American Civilian Internment program of World War II*. Lincoln: iUniverse, 2006, 128 p.

DOSS Erika (éd.) – *Looking at Life Magazine*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 2001, xiv-286 p.

DOWER John W. – *War Without Mercy : Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon Books, 1986, xii-398 p.

ELLUL Jacques – *Propagandes*. Paris: Economica, 1990, 361 p.

FREDERIKSEN Elke P. & WALLACH Martha Kaarsberg (éd.) – *Facing Fascism and Confronting the Past : German Women Writers from Weimar to the Present*. Albany: State University of New York Press, 2000, xxiii-320 p.

GOOSSEN Rachel Waltner – *Women Against the Good War: Conscientious Objection and Gender on the American Home Front, 1941-1947*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997, xii-180 p.

HALL Simon - *American Patriotism, American Protest: Social Movements Since the Sixties*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, 224 p.

HALLIN Daniel C. – *The "Uncensored War" : The Media and Vietnam*. Berkeley : University of California Press, 1989, xii-285 p.

HANSON Dian (éd.) – *My Buddy: World War II Laid Bare*. Köln, Paris : Taschen, 2014, 319 p.

HARRAN Marilyn J. (éd.) – *The Holocaust Chronicle*. Lincolnwood (Ill.) : Publications International, 2000, 768 p.

HARTER Hélène – *L'Amérique en guerre : les villes pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Paris : Galaade Editions, 2006, 319 p.

HERF Jeffrey – *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, 400 p.

HOOPEs Roy – *American Remember the Home Front: An Oral Narrative of the World War II Years in America*. New York: Berkley Books, 2002, xviii-362 p.

JEFFRIES John W. – *Wartime America: The World War II Home Front*. Chicago: Ivan R. Dee, 1996, x-213 p.

JOHNSON Sheila K. – *The Japanese Through American Eyes*. Stanford : Stanford University Press, 1991, x-191 p.

JONES John Bush – *The Songs That Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, 2006, xiv-338 p.

LINGEMAN Richard – *Don't You Know There's A War On? : The American Home Front, 1941-1945*. New York : Thunder's Mouth Press/Nation Books, 2007 [édition originale: 1970], viii-400 p.

LEFF Laurel – *Buried by The Times: The Holocaust and America's Most Important Newspaper*. New York: Cambridge University Press, 2005, xii-426 p.

MAY Lary, *The Big Tomorrow : Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, xvi-348 p.

MAYERS David – *The Ambassadors and America's Soviet Policy*. Oxford: Oxford University Press, 1997, xi-335 p.

METTLER Susan - *Soldiers to Citizens: The G.I. Bill and the Making of the Greatest Generation*. New York: Oxford University Press, 2005, xvi-252 p.

NOVICK Peter – *The Holocaust in American Life*. Boston, New York: Mariner Books/Houghton Mifflin Company, 2000, 384 p.

POLENBERG Richard – *War and Society : The United States, 1941-1945*. New York: J.B. Lippincott Company, 1972, 298 p.

POLENBERG, Richard – *One Nation Divisible : Class, Race, and Ethnicity in the United States since 1938*. Harmondsworth : Penguin Books, 1980, 363 p.

ROEDER George H., Jr. – *The Censored War : American Visual Experience During World War Two*. New Haven : Yale University Press, 1993, x-189 p.

ROSS, Steven J. (Ed.) – *Movies and American Society*. Oxford : Blackwell Publishers, 2002, xx-375 p.

STEEL, Ronald – *Walter Lippmann and the American Century*. New York: Vintage Books, 1981, xvii-669 p.

TAKAKI Ronald – *Hiroshima*. Boston, New York: Little, Brown and Company, 1995, 193 p.

TAKAKI Ronald – *Double Victory : A Multicultural History of America in World War II*. Boston, New York, London: Little, Brown and Company, 2000, vi-282 p.

TENBROEK Jacobus, BARNHART Edward N. & MATSON Floyd W. – *Prejudice, War and the Constitution*. Berkeley: University of California Press, 1975, xiii-408 p.

TITUS James, *The Home Front and War in the Twentieth Century*, Honolulu: University Press of the Pacific, 1982, xiv-287 p.

TODESCHINI Maya Morioka (dir.) – *Hiroshima 50 ans : Japon-Amérique: mémoires au nucléaire*. Paris : éditions Autrement, série Mémoires n°39, 1995, 238 p.

WELCH Jeanie M. – *The Tokyo Trial : A Bibliographic Guide to English-Language Sources*. Westport: Greenwood Press, 2002, xii-225 p.

WINKLER Allan M. – *Home Front U.S.A. : America During World War II*. Wheeling, Ill.: Harlan Davidson Inc, 2000 [édition originale: 1986], xii-135 p.

WYMAN David S. – *L'abandon des Juifs : les Américains et la solution finale*. Flammarion, 1987, 459 p. [édition originale: *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941-1945*. New York: Pantheon Books, 1984].

YELLIN Emily – *Our Mothers' War : American Women at Home and at the Front During World War II*. New York: Free Press, 2004, xiv-447 p.

## **Recueils iconographiques**

[Auteur anonyme] *Posters of World Wars I and II: CD-ROM and Book*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005, n.p.

ARIAN Frank B. & JACOBS Martin S. – *Remember Pearl Harbor Collectibles*. Missoula, Montana: Pictorial History Publishing Company Inc., 2000, 88 p.

BRYANT Mark – *La seconde guerre mondiale en caricatures*. Paris : Hugo & Cie, 2009, 160 p.

DARMAN Peter – *Posters of World War II*. London: Brown Reference Group, 2008, 224 p.

JACOBS Martin S. – *V For Victory Collectibles*. Missoula, Montana: Pictorial History Publishing Company Inc., 2001, vi-89 p.

BIRD William L. (Jr.) & RUBINSTEIN Harry R. – *Design For Victory: World War II Posters on the American Home Front*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, vii-111 p.

## ARTICLES ET PUBLICATIONS

### Sources primaires

[Auteur anonyme] « New Pictures », in *Time: the Weekly Newsmagazine*, 4 novembre 1940, p.76.

Magazine *Life*: numéros accessibles en versions numériques via le service Google Books [lien : [https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAJ&redir_esc=y)].

CREEL, George – « Propaganda and Morale », in *The American Journal of Sociology*, 1941, vol. 47, n°3, pp. 340-351.

HABE, Hans – « The American Army is Different », in *The American Mercury*, août 1942, pp. 206-214.

McMAHON Francis E. – « Lindbergh and the Jews », in *Liberty*, 3 janvier 1942, pp.14, 15 et 43.

PATRIC John – « Friendly Journeys in Japan », in *The National Geographic Magazine*, vol. LXIX n°4, avril 1936, pp. 441-480.

PRICE Willard – « Unknown Japan : A Portrait of the People Who Make Up One of the Two Most Fanatical Nations in the World », in *The National Geographic Magazine*, vol. LXXXII n°2, août 1942, pp. 224-252.

WESTON Walter - « Some Aspects of Rural Japan », in *The National Geographic Magazine*, vol. XLII n°3, septembre 1922, pp. 274-301.

WILKINS Roy (éd.) – « Now Is The Time Not To Be Silent », in *The Crisis*, janvier 1942, p.7.

## Sources secondaires

ALPEROVITZ Gar – « Hiroshima pourquoi? », in TODESCHINI Maya Morioka (dir.) – *Hiroshima 50 ans : Japon-Amérique: mémoires au nucléaire*. Paris : éditions Autrement, série Mémoires n°39, 1995, pp. 132-146.

BENNETT Todd – « Culture, Power and Mission to Moscow : Film and Soviet-American Relations during World War II », in *The Journal of American History*, 2001, vol. 88, n°2, pp.489-518.

BERNSTEIN Barton J. – « A Postwar Myth: 500,000 U.S. Lives Saved », in *Bulletin of the Atomic Scientist*, 1986, volume 42 n°6, pp.38-40.

CHANG Gordon H. – « Whose “Barbarism”? Whose “Treachery”? Race and Civilization in the Unknown United States-Korea War of 1871 », in *The Journal of American History*, 2003, vol. 78, n°4, pp.1331-1365.

CHESTER, Robert K. – « ‘Negroes’ Number One Hero’: Doris Miller, Pearl Harbor, and Retroactive Multiculturalism in World War II Remembrance », in *American Quarterly*, 2013, vol. 65, n°1, pp. 31-61.

COLLOMP, Catherine – « Abraham Plotkin, un syndicaliste américain observateur à Berlin, 1932-33, du mouvement syndical allemand et de sa chute », in *Transatlantica*, 1|2006 [non-paginé].

HALES Peter Bacon – « Imagining the Atomic Age : Life and the Atom », in DOSS Erika, *Looking at Life Magazine*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 2001, pp.102-119.

HENRY Louis – « La population de l'Union Soviétique (d'après : The population of the Soviet Union. History and prospects, de Frank Lorimer) », in *Population*, 3<sup>e</sup> année, n°1, 1948. pp. 173-178.

KAWAI Kazuo – « Mokusatsu, Japan's Response to the Potsdam Declaration », in *Pacific Historical Review*, 1950, vol. 19, n°4, pp. 409-414.

KIMBLE James J. & OLSON Lester C. – « Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter : Myth and Misconception in J. Howard Miller's 'We Can Do It' Poster », in *Rhetoric and Public Affairs*, 2006, vol. 9, n°4, pp. 533-569.

METRAUX Daniel A. – « How Bret Harte's Satirical Poem 'The Heathen Chinese' Helped Inflammate Racism in 1870s America », in *Southeast Review of Asian Studies*, 2011, volume 33, pp. 173-178.

REDDICK L. D. – « The Negro in the United States Navy During World War II », in *The Journal of Negro History*, 1947, vol. 32, n°2, pp. 201-219.

SHULEVITZ Judith – « Nazi Nazis », in *New York Magazine*, 4 décembre 1995, p.50.

SITKOFF Harvard – « American Blacks in World War II : Rethinking the Militancy-Watershed Hypothesis », in TITUS James, *The Home Front and War in the Twentieth Century*, Honolulu: University Press of the Pacific, 1982, pp. 147-155

SKLAROFF, Lauren Rebecca – « Constructing G.I. Joe Louis: Cultural Solutions to the 'Negro Problem' During World War II », in *The Journal of American History*, 2002, vol.89, n°3, pp. 958-983.

STERN Guy – « Echoes of Exile : The Literary Response to the Exiles by American Women Writers », in FREDERIKSEN Elke P. & WALLACH Martha Kaarsberg (éd.), *Facing Fascism and Confronting the Past : German Women Writers from Weimar to the Present*. Albany: State University of New York Press, 2000, pp. 153-170.

TOMLINS Christopher L. – « AFL Unions in the 1930s: Their Performance in Historical Perspective », in *The Journal of American History*, 1979, vol. 65, n°4, pp.1021-1042.

TURNER Sarah & BOUND John – « Closing the Gap or Widening the Divide: The Effects of the G.I. Bill and World War II on the Educational Outcomes of Black Americans », in *The Journal of Economic History*, 2003, vol.36, n°1, pp. 145-177.

WHITE Steven – « Civil Rights, World War II, and U.S. Public Opinion », in *Studies in American Political Development*, 2016, volume 30, n°1, pp. 38-61.

WILHELM Cornelia – « Nazi Propaganda and the Use of the Past : Heinz Kloss and the Making of a German American », in *Amerikastudien : American Studies*, 2002, volume 47, n°1, pp. 55-83.



## ARTICLES DE PRESSE

*Note : ces articles sont classés par ordre alphabétiques et présentés par leurs titres, l'auteur demeurant le plus souvent anonyme.*

### 1938

« China Puts the Japanese Army On The Run », in *Life* du 16 mai 1938, pp. 11-17.

### 1939

« Fascism in America: Like Communism, It Masquerades as Americanism », in *Life* du 6 mars 1939, pp. 57-63.

« Nazi Germany Reveals Official Pictures of its Concentration Camps », in *Life* du 21 août 1939, pp. 22-23.

« Letters to the Editor », in *Life* du 11 septembre 1939, pp. 4-8.

« Germans in America : Most are Loyal Americans », in *Life* du 27 novembre 1939, pp. 69-75.

### 1940

« American Soldiers in 1940 are 2 in. Taller, 15 lb. Heavier Than 1917 », in *Life* du 21 octobre 1940, pp. 57-60.

« New Pictures: The Great Dictator », in *Time* du 4 novembre 1940, p. 76.

### 1941

« Senate Isolationists Run Afoul of Willkie in Movie “Warmonger” Hearing », in *Life* du 22 septembre 1941, pp. 21-25.

« War: Japan Launches Reckless Attack on U.S. », in *Life* du 15 décembre 1941, pp.27-33.

« How To Tell Your Friends from the Japs », in *Time* du 22 décembre 1941, p. 33.

« How To Tell Japs from the Chinese », in *Life* du 22 décembre 1941, pp. 81-82.

« Defense Bonds, Stamps, On Sale In Union Hall », in *The Washington Teamster* du 24 décembre 1941, p. 3.

### 1942

« Germans Impose Mass Death on Red Prisoners and Poles », in *Life* du 23 février 1942, pp. 26-27.

« “Missing in Action”: With 66 Boys Lost on Bataan, the People of Harrodsburg, KY. Pay Their Price for Freedom », in *Life* du 6 juillet 1942, pp. 15-21.

« Girls in Uniform: In U.S. Industry They Help Make Weapons of War », in *Life* du 6 juillet 1942, pp. 41-44.

« Hail Lidice », in *Time* du 20 juillet 1942.  
(source: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,795994,00.html> )

« The Murder of Lidice, by Edna ST. VINCENT MILLAY », in *Life* du 19 octobre 1942, pp. 90-100.

« Letters to the Editor », in *Life* du 9 novembre 1942, pp. 16-22.

« Letters to the Editor », in *Life* du 16 novembre 1942, pp. 2-11.

### 1943

« “Mission to Moscow”: Davies Movie Whitewashes Russia », in *Life* du 10 mai 1943, pp. 39-42.

« Three Americans: Where These Boys Fell, A Part of Freedom Fell: We Must Resurrect It in Their Name », in *Life* du 20 septembre 1943, pp. 34-35.

### 1944

« Arizona War Worker Writes her Navy Boyfriend a Thank-you Note for the Jap Skull He Sent Her », in *Life* du 22 mai 1944, p. 35.

« Letters to the Editor », in *Life* du 12 juin 1944, p. 2-11.

### 1945

« A Jap Burns: He Refuses to Leave Borneo Hiding Place So Flamethrower Kills Him », in *Life* du 13 août 1945, p. 34.

## WEBOGRAPHIE

### **Sites web utilisés et référencés:**

Veterans History project (site officiel hébergé sur le site de la Bibliothèque du Congrès) :

<http://www.loc.gov/vets/>

### **Autres sites web :**

Chaîne Youtube des U.S. National Archives :

<https://www.youtube.com/channel/UCnAsiniI4DF7vAAe7omWWFQ>

Magazine *Life*: numéros accessibles en versions numériques via le service Google Books [lien :

[https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.fr/books/about/LIFE.html?id=400EAAAAMBAJ&redir_esc=y)].

## FILMOGRAPHIE

---

(note : les œuvres sont classées par type de source, puis par ordre alphabétique du nom du réalisateur, et enfin, si besoin, par ordre chronologique de sortie pour un même réalisateur)

### LONGS ET MOYENS MÉTRAGES

CAPRA Frank, *Why We Fight: Prelude to War*, Office of War Information, 53 mn, mai 1943.

CAPRA Frank, *Why We Fight: The Battle of Russia*, Office of War Information, 83mn, novembre 1943.

CAPRA Frank, *Why We Fight: The Battle of China*, Office of War Information, 65mn, novembre 1943.

CAPRA Frank, *Why We Fight: War Comes to America*, Office of War Information, 64mn, juin 1945.

CAPRA Frank, *Know Your Enemy: Japan*, Office of War Information, 9 août 1945, 63mn.

CHAPLIN Charles, *The Great Dictator* [V.F.: *Le dictateur*], Charlie Chaplin Film Corporation/United Artists, 124 mn, octobre 1940.

CONWAY Jack, *Assignment in Brittany*, Metro-Goldwyn-Mayer, 96 mn, 1943.

CURTIZ Michael, *Captain of the Clouds* [V.F.: *Les chevaliers du ciel*], Warner Bros., 114 mn, février 1942.

CURTIZ Michael, *Casablanca*, Warner Bros./First National Pictures, 102 mn, novembre 1942.

CURTIZ Michael, *Mission to Moscow* [V.F.: *Mission à Moscou*], Warner Bros., 124mn, mai 1943.

DAVES Delmer, *Destination Tokyo*, Warner Bros., 135 mn, décembre 1944.

DMYTRYK Edward, *Hitler's Children* [V.F.: *Les enfants d'Hitler*], RKO Radio Pictures Inc., 83 mn, janvier 1943.

DMYTRYK Edward, *Behind the Rising Sun* [V.F.: *Face au soleil levant*], RKO Pictures, 88 mn, août 1943.

ENRIGHT Ray, *Gung-Ho*, Walter Wanger/Universal Pictures, 88 mn, décembre 1943.

HAWKS Howard, *Air Force*, Warner Bros, 124 mn, février 1943.

HEISLER Stuart, *The Negro Soldier*, Franck Capra/U.S. Department of War, 43 mn, février 1944.

HUMBERSTONE Bruce, *To the Shores of Tripoli* [V.F.: *Tripoli/Les rivages de Tripoli*], Daryl F. Zanuck/20<sup>th</sup> Century Fox, 86 mn, mars 1942.

KING Henry, *A Yank in the R.A.F.* [V.F.: *Un yankee dans la R.A.F.*], Louis Edelman/Daryl F. Zanuck/20<sup>th</sup> Century Fox, 98 mn, septembre 1941.

LANG Fritz, *Hangmen Also Die!* [V.F.: *Les bourreaux meurent aussi*], Fritz Lang/Arnold Pressburger/United Artists, 134 mn, mars 1943.

LLOYD Frank, *Blood on the Sun* [V.F.: *Du sang dans le soleil*], William Cagney Production/United Artists, 98 mn, avril 1945.

LUBITSCH Ernst, *To Be or Not To Be* [V.F.: *Jeux dangereux*], United Artists, 99 mn, février 1942.

McCAREY Leo, *Once Upon a Honeymoon* [VF: *Lune de miel mouvementée*], RKO Radio Pictures, 117 mn, novembre 1942.

MILESTONE Lewis, *The North Star* (titre alternative: *Armored Attack*) [V.F.: *L'étoile du Nord*], RKO Radio Pictures, 108 mn, novembre 1943.

PREMINGER Otto, *Margin for Error* [V.F.: *Marge d'erreur*], 20<sup>th</sup> Century Fox, 74mn, février 1943.

RENOIR Jean, *This Land is Mine* [V.F.: *Vivre libre*], RKO Pictures, 103 mn, mai 1943.

SIRK Douglas, *Hitler's Madman* [titre alternative: *Hitler's Hangman*], PRC/Angelus Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer, 84 mn, août 1943.

STEVENSON Robert, *Joan of Paris* [V.F.: *Jeanne de Paris*], RKO Pictures, 91 mn, janvier 1942.

THIELE William (Wilhelm), *Tarzan Triumphs* [V.F.: *Le triomphe de Tarzan*], RKO Pictures, 76 mn, février 1943.

TOURNEUR Jacques, *Days of Glory* [V.F.: *Jours de gloire*], Casey Robinson/RKO Radio Pictures, 86 mn, juin 1944.

TRYON Glenn, *That Nazty Nuisance*, Hal Roach Studios, 43 mn, mai 1943.

WALSH Raoul, *Objective, Burma!* [V.F.: *Aventures en Birmanie*], Warner Bros., 142mn, janvier 1945.

WISE Robert, *Mademoiselle Fifi*, RKO Pictures, 69 mn, juillet 1944.

WYLER William, *Mrs. Miniver* [V.F. : *Madame Miniver*], Metro-Goldwyn-Mayer, 133 min, juin 1942.

## COURTS METRAGES

EVERETT Tex, *Blitz Wolf*, Metro-Goldwyn-Mayer, 10 mn, août 1942.

CLAMPETT Robert, *Booby Trap*, Leon Schlesinger/Theodor « Dr. Seuss » Geisel, 4mn, janvier 1944.

FRELING Isadore (“Friz”), *Daffy the Commando*, Leon Schlesinger Productions/Warner Bros, 8 mn, novembre 1943.

FRELING Isadore (“Friz”), *Bugs Bunny Nips the Nips*, Leon Schlesinger/Warner Bros, 9 mn avril 1944.

FRELING Isadore (“Friz”), *Herr Meets Hare*, Warner Bros, 8 mn, janvier 1945.

GERONIMI Clyde, *Education for Death : the Making of a Nazi*, Walt Disney Productions, 10 mn, janvier 1943.

KING Jack, *The Spirit of '43*, Walt Disney Productions, 6 mn, janvier 1943.

KINNEY Jack, *Der Fuehrer's Face*, Walt Disney Productions, 8 mn, janvier 1943.

LEVIN Henry, *The Negro Sailor*, U.S. Navy, 27 mn, 1945.

MCCABE Norman, *The Ducktators*, Leon Schlesinger Productions, 7 mn, août 1942.

## FILM D'ÉPOQUE ULTÉRIEURE EN LIEN AVEC LE SUJET

EASTWOOD Clint, *Flags of our Fathers* [V.F. : *Mémoires de nos pères*], Eastwood/Lorenz/Spielberg/Paramount Pictures/Warner Bros, 131 mn, 2006.

## DOCUMENTAIRES

BRAAMHORST Wolter & van WAVEREN Guus, *Ducktators* [V.F. : *Ducktators, Donald s'en va-t-en guerre*], autoproduit, 46 mn, 1997.

GOODMAN Barak, *The Fight* (VF: *Le combat du siècle : Max Schmeling contre Joe Louis*), MDR/ARTE/BBC, 90 mn, 2004.

## LISTE SÉLÉCTIVE D'AUTRES SOURCES FILMIQUES

CURTIZ Michael, *Yankee Doodle Dandy* [V.F.: *La grande parade*], Warner Bros., 126 mn, 1942.

FOSTER Norman<sup>445</sup>, *Journey Into Fear* [V.F.: *Voyage au pays de la peur*], Orson Welles/RKO Radio Pictures, 1942.

HATHAWAY Henry, *A Wing and a Prayer* [VF : *Le porte-avions X*], Walter Morosco/William Bacher, 97 mn, 1944.

HITCHCOCK Alfred, *Saboteur* [V.F.: *La cinquième colonne*], Frank Lloyd/Jack Skirball.Universal Pictures, 109 mn, 1942.

SEILER Lewis, *Guadalcanal Diary* [VF: *Guadalcanal*], Bryan Foy/20<sup>th</sup> Century Fox, 89 mn, 1943.

WILDER Billy, *Five Graves to Cairo* [V.F.: *Les 5 secrets du désert*], B. G. DeSylva/Paramount Pictures, 96 mn, 1943.

WALSH Raoul, *Background to Danger* [V.F.: *Intrigues en Orient*], Warner Bros., 77mn, 1943.

ZINNEMANN Fred, *The Seventh Cross* [V.F.: *La septième croix*], Metro-Goldwyn-Mayer, 108 mn, 1944.

---

<sup>445</sup> A noter qu'Orson Welles est à présent présenté comme à la fois co-scénariste, co-réalisateur et principal producteur du film.

## **Annexes**

Annexe iconographique de 67 pages contenant 77 illustrations numérotées « 1a » à « 50 », toutes référencées depuis le présent volume.



## Index

---

### A

Adams, Ansel ..... 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 324  
Américanité ..... 81, 82, 89, 249, 324  
Antisémitisme ..... 149, 150, 153, 155, 157, 307, 322  
Armée de l'Air ..... 100, 102, 168, 189, 190, 202, 287  
Avery, Tex ..... 45

---

### B

Bogart, Humphrey ..... 132, 177, 179, 180, 181, 191  
Brokaw, Tom ..... 10, 17, 21, 235

---

### C

Cagney, James ..... 59, 102, 188, 189  
Capra, Frank ..... 100, 121, 124, 133, 136, 176, 256, 312, 315  
Caricatures ..... 33, 41, 42, 44, 49, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 66,  
68, 75, 121, 236  
Casablanca ..... 132, 178, 179, 180  
Censure ..... 14, 15, 110, 116, 157, 164, 191, 207, 214, 217,  
219, 223, 226  
Chaplin, Charles (Charlie) ..... 43, 44, 45, 49, 149  
Chine ..... 65, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 95, 96, 136  
Churchill, Winston ..... 100, 102, 105, 189, 276  
Comics ..... 36, 118, 251, 252, 253, 288  
Confort ..... 111, 202, 203, 204, 242, 265  
Confusion ..... 55, 67, 81, 84, 126, 189, 209, 211, 222, 235,  
285, 287  
Corée ..... 62, 70, 223, 325  
Corps ..... 63, 73, 138, 203, 209, 217, 242, 274, 313  
Coughlin, Charles ..... 154, 155  
Creel, George ..... 13, 15  
Crimes de guerre ..... 32, 63, 125, 135, 136, 140, 141, 142,  
146, 147, 158, 224, 313, 320  
Curtiz, Michael ..... 98, 126, 132, 178

---

### D

Disney ..... 33, 45, 239, 251, 270, 272  
Dmytryk, Edward ..... 34, 63, 66, 72, 82, 98, 272  
Droits civiques ..... 10, 82, 297, 308, 311, 319, 325

---

### E

Eisenhower, Dwight D. .... 14, 161  
Emprunts de guerre ..... 43, 114, 208, 231, 237, 249, 254,  
266, 270  
Enfant ..... 47, 105, 136, 195, 251, 273  
Enfants ..... 34, 47, 65, 79, 105, 135, 136, 139, 140, 141, 144,  
160, 165, 187, 195, 234, 237, 248, 249, 250, 251, 253,  
265, 266, 271, 273, 283, 294, 309

Entreprises ..... 12, 17, 198, 199, 204, 226, 228, 229, 230,  
232, 233, 234, 236, 242, 243, 244, 268, 270, 283, 285,  
304  
Exactions ..... 32, 63, 125, 135, 136, 140, 141, 142, 146, 147,  
158, 224, 313, 320

---

### F

Films d'animation ..... 10, 36, 40, 45, 66, 68, 250, 272  
France ..... 91, 92, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 111, 112,  
113, 115, 117, 124, 137, 138, 141, 143, 169, 181, 193,  
206, 250, 274

---

### G

Grant, Cary ..... 150, 186

---

### H

Hiroshima ..... 67, 73, 159, 160, 161, 162, 165  
Hitler, Adolf ..... 18, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,  
46, 47, 49, 51, 56, 59, 60, 71, 109, 118, 121, 125, 132,  
142, 143, 146, 149, 155, 233, 236, 251, 272, 275, 285,  
286, 316

---

### I

Infirmières ..... 101, 174, 221, 222, 236, 288  
Internement ..... 74, 86, 88

---

### J

Jeanne d'Arc ..... 113, 114, 115  
Juifs ..... 147, 149, 152, 153, 155, 156, 157, 253, 307

---

### L

Leff, Laurel ..... 140, 150, 151, 152, 157  
Lieu de travail ..... 105, 204, 228, 231, 234, 236, 281, 286,  
287, 289, 290, 293, 306, 318, 324  
*Life* (magazine) ..... 17, 19, 29, 30, 31, 57, 63, 68, 72, 74, 75,  
77, 86, 128, 132, 136, 137, 138, 142, 143, 148, 149,  
164, 165, 177, 191, 199, 201, 204, 205, 214, 219, 220,  
235, 241, 242, 269, 288, 289, 290, 294, 295, 316, 323  
Lippmann, Walter ..... 15, 95, 97, 118, 121, 130  
Louis, Joe ..... 16, 24, 308, 309, 310, 315

---

### M

MacLeish, Archibald ..... 13, 157, 299  
Manzanar ..... 83, 85, 86, 87

Milestone, Lewis ..... 81, 122, 123, 184  
Miller, Doris (Dorie) ..... 24, 311, 312, 315  
Mort et représentations.....72, 86, 138, 140, 147, 151, 184,  
186, 188, 190, 213, 215, 219, 220, 233, 273, 275, 323  
*Mrs. Miniver*..... 102, 104, 147, 274  
Musique..... 46, 49, 71, 243, 249, 284  
Mussolini, Benito ..... 41, 45, 49, 50, 51, 59, 134

---

## N

Navy..... 72, 169, 195, 197, 202, 203, 206, 210, 233, 273,  
287, 311, 314, 315  
*New York Times* (quotidien)..... 60, 140, 151, 157, 158  
Niemöller, Martin..... 275  
Nissei..... 80, 81, 83, 85, 89  
Noirs.....24, 61, 82, 84, 191, 263, 298, 299, 300, 301, 303,  
305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 314, 315, 318, 319,  
322, 324

---

## O

Office of War Information (OWI).. 14, 15, 16, 22, 27, 51,  
53, 66, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 121, 130, 136, 140,  
157, 170, 173, 176, 183, 215, 216, 217, 223, 248, 258,  
266, 278, 301, 323, 325  
Ordre Exécutif 8802..... 74, 299, 305, 322  
Ordre Exécutif 9066..... 80

---

## P

Pearl Harbor ..... 13, 14, 23, 55, 56, 57, 67, 74, 77, 78, 93,  
171, 174, 175, 177, 178, 180, 187, 191, 193, 211, 225,  
231, 256, 273, 278, 281, 301, 311, 312, 322  
Première Guerre Mondiale ..... 54, 92, 107, 114, 125, 152,  
163, 172, 173, 180, 189, 196, 279, 291, 313  
Presse .. 17, 19, 29, 31, 36, 41, 43, 57, 59, 63, 65, 72, 133,  
134, 136, 138, 142, 143, 146, 148, 149, 155, 164, 177,  
203, 205, 206, 212, 214, 220, 222, 240, 241, 242, 259,  
269, 275, 288, 289, 291, 294, 316, 323  
Publicité ..... 12, 41, 57, 73, 142, 175, 198, 202, 203, 229,  
242, 243, 288, 289, 290, 295, 303

---

## R

Racisme.....24, 55, 57, 62, 68, 69, 70, 71, 75, 78, 88, 191,  
300, 301, 305, 307, 312, 314, 320, 322  
*Raising the flag on Iwo Jima* ..... 208, 222, 226  
Rats ..... 41, 58  
Religion et métaphores religieuses. 30, 58, 112, 113, 144,  
146, 147, 154, 170, 172, 174, 185, 187, 252, 264, 274,  
275, 299, 303, 311, 323  
Résistances .....96, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116,  
122, 125, 132, 133, 135, 139, 145, 146, 178, 184  
Rockwell, Norman .....256, 259, 260, 264, 265, 266, 267,  
268, 271, 277, 284, 286

Roeder, George H., Jr. .... 164, 165, 215, 216, 217, 223  
Roosevelt, Franklin D. .. 13, 14, 27, 43, 56, 74, 78, 79, 89,  
105, 129, 147, 156, 194, 213, 215, 217, 227, 256, 257,  
258, 259, 261, 264, 266, 267, 268, 278, 291, 297, 305,  
306, 322, 323  
Rosie the Riveter.....24, 281, 284, 285  
Royaume-Uni..... 18, 32, 47, 63, 71, 75, 91, 92, 93, 95, 98,  
99, 100, 101, 102, 105, 113, 117, 119, 120, 121, 124,  
127, 132, 140, 170, 174, 175, 264, 274, 276, 277, 323  
Ruralité ... 31, 95, 122, 124, 125, 126, 145, 164, 173, 200,  
203, 204, 208, 233, 234, 235, 241, 249, 259, 268, 269,  
275, 285, 288, 295, 301, 312, 317

---

## S

Séduction ..... 196, 198, 203, 289, 323, 324  
Ségrégation ..... 64, 138, 297, 301, 303, 308, 315, 320  
Servicemen's Readjustment Act (G.I. Bill).. 20, 264, 318,  
319, 326  
Singes.....45, 58, 59, 61, 71, 176  
Snafu, soldat (série d'animation) ..... 66, 197, 251  
Sondages . 19, 31, 56, 71, 91, 94, 121, 154, 163, 279, 283,  
291, 304  
Staline, Joseph ..... 84, 118, 129  
Stéréotypes et préjugés . 12, 21, 24, 32, 38, 50, 55, 57, 58,  
67, 68, 69, 70, 124, 133, 157, 160, 196, 201, 203, 204,  
284, 287, 289, 291, 292, 302, 306, 314, 323  
Syndicalisme ..... 231, 232

---

## T

Tarzan .....37, 46, 106, 107, 176  
*The New Yorker* (hebdomadaire) ..... 75, 121, 241  
*Time* (magazine) . 13, 17, 33, 43, 44, 59, 74, 76, 133, 142,  
146, 201, 233, 269, 275, 301  
Tojo, Hideki ..... 41, 43, 51, 75, 231  
Tourneur, Jacques ..... 42, 98, 106, 123

---

## U

U.R.S.S. 31, 71, 84, 96, 99, 117, 119, 120, 121, 122, 123,  
124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 138, 144, 162, 163,  
184

---

## V

*V.J. Day in Times Square*..... 221, 292, 293  
Viêtnam (guerre du)62, 213, 223, 224, 225, 226, 249, 325

---

## W

World Jewish Congress..... 86, 151, 156