

Propagande dans *Il faut sauver le soldat Ryan* : quelques remarques

"Propagande, c'est-à-dire possession intérieure de l'individu par une puissance sociale, qui correspond à la dépossession de lui-même. " (Jacques ELLUL, Propagandes, Paris, Economica, 1990, p.102)

" Au milieu de la croissance des mécaniques, des engins de tous ordres au milieu des techniques d'organisation, la propagande n'est rien d'autre que le moyen d'éviter qu'elles soient ressenties comme trop oppressives, en amenant l'homme à obéir de bon gré. Lorsque l'homme aura été entièrement adapté à cette société, lorsqu'il aura fini par obéir avec enthousiasme, parce que persuadé de l'excellence de ce qu'on lui fait faire, la contrainte d'organisation ne sera plus ressentie, à la vérité elle ne sera plus contrainte (...). La bonne volonté civique et technicienne et l'enthousiasme du mythe social, créés par la propagande, auront résolu définitivement le problème de l'homme. " (Jacques ELLUL, op.cit., pp. 13-14).

1. Structure du film : les grandes lignes

Aujourd'hui, hier, aujourd'hui. Le film est fondé sur la mémoire. L'avenir est présent en arrière-plan, avec le groupe des descendants de Ryan (la famille).

Le récit des événements "historiques" est enchâssé dans une séquence actuelle. Celle-ci est tout entière consacrée au culte des morts (et plus exactement, comme on le comprend à la fin, au culte des héros).

Le récit, dans son ensemble, forme une boucle :
drapeau américain / aujourd'hui / autrefois / aujourd'hui / drapeau américain.

Si on regarde de plus près, on peut ajouter une symétrie supplémentaire, avec la double allusion, au début et à la fin, à la lettre envoyée à la mère par les autorités. On aurait donc à peu près :

drapeau américain

aujourd'hui

autrefois : décision d'agir (général en chef, lettre)

autrefois : la mission héroïque

autrefois : résultat de l'action (général en chef, lettre)

aujourd'hui
drapeau américain.

Une dissymétrie s'introduit dans ce schéma, en ce qui concerne le passé : la longue scène "historique" du débarquement, qui suit le premier "aujourd'hui". Du point de vue de la structure narrative, cette scène, qui fait office de caution historique, forme une espèce de prélude (en termes de schéma fonctionnel, on parlerait de "méfait" : le fils est arraché à sa mère, mort cruelle et injuste des jeunes gens).

2. Schéma actantiel

Le très classique « schéma actantiel » permet dans ce film de mettre en évidence l'organisation des contenus idéologiques élaborée par le récit.

L'objet de la quête

L'objet de la quête ("the mission") est le soldat Ryan lui-même ("is a man"). Il faut d'abord remarquer que le récit centré sur cet objet de quête n'a à peu près rien à voir avec la narration historique. Il ne s'agit pas de raconter la campagne de Normandie dans ses tenants et aboutissants ; il s'agit plutôt *d'attribuer un sens* à ce moment de l'histoire ; et ce sens, on va l'imposer en racontant un épisode exemplaire. Un épisode dont le film dégagera une morale centrée sur l'action.

Quelles sont les valeurs gravitant autour de l'objet (le soldat Ryan) ? Une bonne partie des discussions "philosophiques" entre soldats portent sur l'interprétation à donner à cet objet. Est-ce important de sauver cet homme ? Est-il plus important de retrouver le soldat ou de vaincre l'ennemi ? Ce "dilemme" semble préoccuper les membres du petit groupe.

La réponse que donne le film est que ces deux objets sont en fin de compte substituables : sauver Ryan, libérer la Normandie : ces deux missions sont en définitive synonymes. La première va finalement se fondre dans l'autre.

Idéologiquement parlant, "sauver Ryan" est essentiel dans la mesure où cet objectif justifie l'intervention militaire, lui donne un sens hautement moral. La guerre est horrible, certes, mais son objectif ultime est humaniste : on fait la guerre, non pas pour conquérir, ou pour exploiter, mais pour sauver des vies. La raison d'être de toute guerre juste est de sauver, de sauver des hommes.

Le destinataire

Le destinataire du héros, celui qui désigne l'objet de sa quête est, classiquement, une figure d'autorité, comme on en trouverait chez Corneille par exemple. Dans un monde hyper-hiérarchisé, le destinataire est ici un père, un chef, dont la parole sacrée s'autorise des références suprêmes du groupe.

C'est du Livre (la Bible) et de Lincoln que se nourrit sa pensée : le destinataire est un intermédiaire entre la parole sacrée de Lincoln (qui lui-même réfère à Dieu) et les hommes.

C'est le général chef d'état-major qui décide d'enclencher la mission ; c'est lui qui donne sens aux événements. L'ordre vient donc du sommet de la hiérarchie. La mission est *capitale*.

La filiation s'établit comme suit :

Dieu

Lincoln

Le général Marshall¹

Le colonel sur le théâtre des opérations

Le capitaine Miller (le véritable héros)

Les soldats du groupe (et, à la fin du film, Ryan lui-même).

On notera que le discours paternel n'est jamais véritablement contesté. Les subalternes sont profondément soumis dans la mesure où la parole du chef est toujours, in fine, parole de Vérité (elle prend sa source en Dieu). Il y a dans les nombreuses "discussions" qui émaillent le film une apparence de démocratie, il arrive même que des décisions soient mises en cause. Mais le "débat" se résout toujours dans la parole du chef, qu'il s'agisse du chef d'état-major ou du capitaine Miller².

Le destinataire

Au profit de qui l'actant sujet devra-t-il accomplir ses exploits ? Ici encore, le destinataire-père (le général en chef) est très clair : l'exploit héroïque sera effectué au profit de la Mère, en l'occurrence la mère des fils Ryan.

Cette mère n'étant rien d'autre qu'une allégorie de l'Amérique. Ainsi, pour aller la prévenir de la mort de ses fils, le convoi des messagers suivra un long périple qui le mènera au cœur de l'Amérique profonde. C'est le cœur même de l'Amérique qui est atteint à travers la mère des soldats Ryan.

Mère souffrante, elle se présente ainsi comme une véritable *pietà* dans la scène où on la voit s'effondrer sur le seuil de sa maison en présence des messagers de l'état-major.

Observons par ailleurs que la femme, dans l'univers du film, est fondamentalement mère, et que c'est pour elle que l'on se bat. Le héros est toujours, d'une manière ou d'une autre, un *fils* qui, sur mandat du père, donne sa

¹ Il faudrait ajouter tous les membres du personnel des bureaux (dactylos, etc), – c'est-à-dire « les femmes », et à travers elle « la nation » – qui font remonter l'information jusqu'au chef d'état-major.

² Ainsi, lorsque le général Marshall, après avoir lu solennellement la lettre de Lincoln qui fait office de parole sacrée, décide qu'il faut aller chercher Ryan, la réponse des subalternes est unanime et plusieurs fois répétée : « Oui, général ! », « Oui, général ! »... Autre épisode exemplaire : celui qui montre un soldat cherchant à emporter une petite fille française, malgré les ordres. L'Américain sera abattu par un sniper allemand. Leçon tirée par le capitaine Miller devant le cadavre du soldat désobéissant : « Voilà ce qui se passe lorsque ... ».

vie pour la Mère Patrie. Exemple de ce point de vue est le capitaine Miller, qui donne sa vie pour remettre Ryan à sa mère.

Faire la guerre, dans l'univers du film, c'est donc aussi se sacrifier pour la mère souffrante, afin d'apaiser sa douleur. La guerre se trouve également justifiée par cette mission filiale. Quelles que soient les horreurs auxquelles la guerre confronte, elle se trouve finalement légitimée par cette noble fin.

On observera que la Mère est aussi juge de l'action du héros. Cela ressort nettement de la dernière scène du film, lorsque le soldat Ryan vieilli se tourne vers son épouse (une épouse âgée, essentiellement maternelle) et la supplie en pleurs " Dis-moi que je suis un type bien !" (Il vient de confier à son capitaine mort : "Chaque jour, je pense à ce que vous m'avez dit ce jour-là, sur ce pont : "Mérite ça, mérite-le"). C'est donc elle, la Mère, qui détient la clé du jugement, c'est elle qui fait ou défait les héros, elle qui tient entre ses mains le dernier mot quant à la destinée de chacun de ses fils.

Sacrifice et culpabilisation

Le héros, le sujet au sens du schéma actantiel, est ici le chef du petit groupe, le capitaine Miller. Un personnage qui se définit essentiellement par le *sacrifice* ; son bonheur personnel, sa tranquillité, sa vie, tout cela il le sacrifie à son devoir social.

Et c'est ce sacrifice (il donne sa vie pour sauver Ryan) qui l'autorise à se faire médiateur de la parole divine. En mourant, il rejoint les ancêtres, se métamorphose en surmoi, et sa parole se mue en verbe sacré. Sa dernière phrase, à l'impératif ("Mérite ça, mérite-le !"), prend la forme d'une injonction de vie.

Cette phrase est très importante. Car pour le survivant, le sacrifice du père-héros représente une espèce de cadeau qui doit se mériter après-coup. Telle est la dette du survivant, de celui qui vient après, telle est notre dette. L'individu se découvre infiniment redevable au groupe, auquel il ne doit rien d'autre que la vie. Et cette dette le suivra chaque jour de sa vie. Le film se montre en cela rigoureusement conforme au principe mis en évidence par Jacques Ellul :

" (Le propagandé) est sous tutelle, sous la protection de ce dieu vivant, il accepte d'être enfant ; il cesse de défendre ses propres intérêts (parce qu'il sait que son héros l'aime et que tout ce qu'il décide est pour son bien) ; il compense dans cette projection la rigueur des sacrifices et la sévérité de l'organisation politique (p. 195).

3. Un personnage-type : l'intellectuel

*" En premier lieu, que fait disparaître la propagande ?
Tout ce qui est de l'ordre de l'esprit critique et du
jugement personnel. " (Jacques ELLUL, op.cit., p. 191)*

*" La propagande ne cherche donc pas à créer des sages
et des raisonnables, mais des prosélytes et des militants.
" (Jacques ELLUL, op.cit., p. 40)*

a) Quelques éléments de description

Le jeune intellectuel qui accompagne le groupe est malingre, pâle, maladroit, raisonneur. Et surtout, il a peur des armes. C'est fondamentalement un lâche. Et pour tout dire (voir point c), ce n'est pas un homme.

C'est même presque un traître. Il ne manque pas de points communs avec l'Ennemi, et par exemple, il parle allemand. Il sera le seul à prendre la défense de l'Allemand qui a tué son copain et laissera mourir, par lâcheté, un autre de ses compagnons. Bref, l'intellectuel est infiniment moins sympathique que les quelques « braves garçons » qui l'accompagnent, y compris le tueur dont l'unique passion est de faire exploser des têtes d'Allemands en citant la Bible.

b) Deux versions de l'intellectuel : un récit d'apprentissage

Le jeune intellectuel, au début, s'oppose en tout point au capitaine. Et pourtant, on finit par s'apercevoir qu'ils ont la même formation. Ce sont deux "littéraires", puisque le capitaine, dans le civil, est professeur de lettres. Le capitaine est donc une espèce d'antithèse de l'intellectuel immature qu'incarne le jeune homme.

Le capitaine, au moment, où il mouche le jeune intellectuel sur Emerson, démontre que l'on peut être à la fois intellectuel et "sain". Il est donc doublement une figure paternelle : à la fois chef de guerre et professeur. Il illustre le fait que le refus de la guerre n'est pas la seule voie possible pour celui qui réfléchit.

On peut mûrir. C'est toute l'histoire du jeune homme. En ce qui le concerne, le film est le récit d'une initiation. Et comme toute initiation, celle-ci implique un renoncement. Dont l'abandon de la machine à écrire constitue ici la marque (abandon auquel le contraint son initiateur, le capitaine-père-professeur). C'est le renoncement à la machine à écrire qui permettra au jeune homme d'accéder à la vraie vie, à la virilité : devenir un homme, dans son cas, c'est passer de la machine à écrire au fusil.

c) La virilité

Classiquement, les films militaristes présentent l'arme comme un substitut phallique. L'initiation nécessite donc, dans ces films, un passage par la maîtrise

du fusil. L'homme véritable est celui qui se montre capable de manipuler l'engin de mort (lance-flammes, canon de blindé, etc.)³.

L'homme, le vrai, sait tuer lorsque c'est nécessaire. De ce point de vue, l'initiation du jeune intellectuel s'avère longue et difficile. Tout à fait révélatrice de son impuissance symbolique est sa longue déambulation sur le théâtre des opérations, dans la scène finale, le cou ceint d'une guirlande de cartouches inutilisées : son équipement, il se montre incapable de s'en servir.

Tout aussi symbolique est l'instant, véritable libération, qui le verra tuer son premier homme. Le capitaine vient d'être atteint par un coup mortel tiré par celui-là même qui doit la vie à sa mansuétude. Le capitaine est mort en quelque sorte à cause du jeune intellectuel, puisque c'est suite aux jérémiades de ce dernier – il ne voulait pas qu'on exécute le lâche Allemand, qui lui ressemblait tant – que le capitaine avait décidé de laisser en vie ce dernier. Donc : le capitaine libère le lâche Allemand après s'être laissé convaincre par l'argumentation juridique du caporal⁴; l'Allemand ingrat égorge d'abord en sa présence un compagnon du jeune homme (qui le laisse faire), puis abat lâchement le capitaine. C'est à ce moment précis que le jeune homme, écœuré par tant de perfidie, se décide enfin à faire usage de son arme. Et qui va-t-il tuer ? Finalement, rien d'autre qu'un double de lui-même. En faisant périr cet Allemand misérable, c'est toute sa vie antérieure qu'il abjure. C'est sa vieille peau qu'il abandonne à ce moment-là, vengeant le chef et accomplissant du même coup sa volonté ultime. Comme Ryan, en cet instant, il "mérite ça, il le mérite". C'est donc pour lui aussi que le capitaine s'est sacrifié : son sacrifice facilite l'éclosion de la personnalité nouvelle du, entièrement sociale, du caporal.

On se trouve ici, on le voit, dans une séquence purement mythique, qui n'a plus rien à voir avec l'Histoire.



Le héros est aussi l'initiateur. Et l'accession à la virilité passe par la maîtrise de l'arme, attribut phallique.

³ Parodie de ceci dans la première scène du *Dictateur* de Chaplin.

⁴ Et on garde l'impression que, s'il avait écouté les conseils des membres de la petite troupe, il ne serait vraisemblablement pas mort. Le capitaine est aussi mort pour le Droit (et donc, mon Dieu, finalement, si un brave garçon de temps à autre, face à un ennemi particulièrement lâche et cruel, oublie le droit, il sera difficile de lui en tenir rigueur).

4. Ryan, anonyme et héros à la fois

" Si l'on traite ouvertement la masse comme une masse, les individus qui la composent se sentiront minorisés et refuseront de participer. Si l'on traite ces individus comme des enfants parce qu'ils sont en masse (ce qu'ils sont), ils n'accepteront pas la projection dans le chef, ni l'identification. Ils se rétracteront, et l'on ne pourra rien obtenir de cette masse. Il faut au contraire que chacun se sente individualisé, que chacun ait l'impression que c'est lui que l'on regarde, que c'est à lui que l'on s'adresse. C'est seulement alors qu'il sera concerné, cessant d'être anonyme (quoique l'étant effectivement). "
(Jacques ELLUL, *op.cit.*, p. 20)

Dans son livre sur la propagande, Jacques Ellul rappelle qu'un des objectifs majeurs de toute propagande consiste à faire oublier l'anonymat de la foule auquel est réduit l'individu dans les sociétés modernes. L'individu est noyé dans la masse. Mais il importe que chacun, au cœur de la masse, se sente personnellement aimé par le Chef, ce qui permettra de le faire agir dans le sens voulu lorsque la nécessité s'en fera ressentir.

Cette histoire, de l'amour de l'anonyme par le chef, c'est très exactement celle que raconte le Ryan de Spielberg. On se le rappelle : dans la séquence de contrat qui inaugure le récit, le général en chef proclame sa sollicitude envers le soldat du rang, anonyme parmi les anonymes, qu'est Ryan.

De nombreux éléments dans le film soulignent le fait que le soldat Ryan *est un parmi tant d'autres*. Et d'abord, il n'est qu'un simple soldat, un "private" comme il y en eut des milliers dans l'armée américaine. Un américain moyen, tellement moyen que son nom est à l'origine d'une foule de confusions dans le film. Ce nom, Ryan, est vraiment celui de Monsieur tout-le-monde.

Le soldat est systématiquement présenté, dans un premier temps, comme appartenant à des séries. Dans sa famille, déjà, des soldats Ryan, il y en a quatre : combien, a fortiori dans cette grande famille qu'est l'armée ? Son nom est encore évoqué dans une série lors de l'épisode des plaques que les membres du petit commando déchiffrent méthodiquement, dans l'espoir de le retrouver.

Un nom si répandu qu'il donne lieu à une scène de quiproquo, qui se veut comique : on prend un Ryan pour un autre. Car le soldat a un double, un double dégradé (un "trou-du-cul"), private lui aussi, lui aussi issu du cœur de l'Amérique, qui lui aussi a trois frères. Tellement semblable que le spectateur lui-même se laisse un moment tromper.

Le film, donc, ne cesse de le répéter : Ryan est un anonyme. Pourquoi cette insistance ? Parce qu'il est essentiel de faire comprendre que cet anonyme, pour ses chefs, est infiniment précieux, qu'il est de leur part objet d'amour et de sollicitude. Au point que son supérieur, le capitaine, en viendra à donner sa vie pour le sauver.

Cela dit, Ryan n'est pas seulement un homme ordinaire, pour qui le chef donne sa vie ; il est aussi modèle pour l'homme de la foule qu'est le spectateur. Autrement dit, il est à la fois anonyme et héros. Il n'est pas seulement passif objet de quête, il est aussi participant actif à l'action militaire, à "cette grande campagne pour libérer le monde de la tyrannie et de l'oppression"⁵, comme dira le général Marshall à la fin du film.

De ce point de vue, le moment de la rencontre entre la petite troupe et le groupe Ryan est essentiel pour la signification du film. La première quête avait Ryan pour objet ; elle se fonde à présent dans une autre, dont le soldat, avec ses compagnons et la petite troupe du capitaine, deviennent les sujets. Jusque là, il fallait "sauver Ryan" ; à présent il s'agit de "tenir le pont", mission militaire on ne peut plus classique. Et l'attitude du jeune Ryan, à ce moment, s'avère véritablement héroïque. Il refuse d'abandonner ses compagnons et explique au chef qu'ici se trouvent "les seuls frères qui (lui) restent"⁶.

Ryan à la fois anonyme et héros, *anonyme qui devient héros*. C'est bien à lui que le spectateur est invité à s'identifier.

D'où l'importance de la dernière phrase du capitaine : "Mérite ça, mérite-le!", injonction culpabilisante qui s'adresse en fait avant tout au spectateur. Toute l'histoire racontée se résout dans un appel à l'action pour l'anonyme. Tes chefs, les héros, se sont sacrifiés pour toi. Ce Ryan sauvé, spectateur, c'est toi! A toi, maintenant, comme lui, de devenir héros - en te sacrifiant pour le groupe.

Se sacrifier pour le groupe et ses idéaux : tel est en effet le prix à payer pour entrer dans le mythe.

Brève conclusion

Les principaux composants du film sont les suivants.

1. On y trouve d'abord tous les ingrédients d'un sous-genre classique de "film de guerre" centré sur un petit groupe d'hommes courageux: une opération difficile, du sang, très peu de sexe (sinon de façon métaphorique), des grands sentiments, de la philosophie bon marché, etc.
2. S'y ajoute un net aspect de propagande (ingrédients : nationalisme, souvenirs, larmes, Bible, gros plans sur visages émus, drapeau, famille, Lincoln, etc.). Une des marques les plus sûres de la propagande : on fait appel *bien plus aux sentiments qu'à la raison* du spectateur. Le rôle de cette propagande est la création d'un mythe social.

⁵ Schéma classique, évidemment, très souvent évoqué lors des interventions militaires américaines.

⁶ L'armée comme famille est un thème présent aussi bien dans ce film que dans l'autre production militariste de Steven Spielberg, *Band of brothers*.

3. Le troisième composant détonne un peu par rapport à ce qui précède : c'est la peinture réaliste des horreurs de la guerre (les 20 minutes de récit du débarquement). On pourrait certes trouver un intérêt pédagogique à cette présentation. Mais le problème vient de l'utilisation qui est faite de ce récit, historique en quelque sorte, qui est inséré par la suite dans un méli-mélo à la fois moralisateur, sentimentaliste et belliciste. A vrai dire, il y a là une utilisation classique de l'Histoire par la propagande. Comme le signale Jacques Ellul, "La propagande (...) est exacte quand elle soumet le fait brut, mais elle ne cite le fait brut qu'à l'occasion de l'établissement du voile, et comme exemple d'une interprétation plus globale dans laquelle il est inséré." (Jacques ELLUL, op.cit., p. 73). C'est exactement ce qui se passe dans le film de Spielberg.
4. L'Histoire, dans ce qu'elle possède de plus noble (distance, analyse, réflexion sur les causes, présentation impartiale des parties en présence) est presque totalement absente du film.



Saving private Ryan : à travers le culte du héros, l'Histoire au service d'une morale de la soumission.