
***The Atomic Café :* propagande ou contre-propagande ?**

GENEVIÈVE VAN CAUWENBERGHE

Université de Liège

Réalisé en 1982 par Pierce et Terrence Rafferty et Jayne Loader, *The Atomic Café* est un film de montage. Il associe à des enregistrements radio et des chansons populaires des années 1940 et 1950 un patchwork d'images très diverses, images d'actualité, images de propagande, extraits de films didactiques et dessins animés, en couleur et en noir et blanc. À partir de ce matériau hétérogène, le film se livre à une réécriture de l'histoire des États-Unis du lancement de la bombe atomique sur Hiroshima à l'apogée de la guerre froide, à la fin des années cinquante. En subvertissant par le montage le sens premier des images et des sons, il dénonce sur le mode de la dérision, les stratégies de manipulation de l'opinion publique utilisées à l'époque par le gouvernement américain. Dans les années 1950, l'administration américaine, on le sait, s'est livrée à un intense travail de propagande pour instiller, dans l'esprit des Américains, la crainte d'une attaque nucléaire par surprise venant de l'Est. À travers les médias audiovisuels, elle a instauré et entretenu un climat de peur permanent face à la menace d'une guerre atomique pour légitimer sa politique militariste et pro-nucléaire. *The Atomic Café* s'élève contre les mentalités d'une époque où, comme l'a rappelé Noam Chomsky : « tout le monde pensait que le recours à la violence pour anéantir des peuples étrangers allait tout simplement de soi¹ ». Réalisé au moment de l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan, le film a une visée politique. Alors que le gouvernement en place recourait à nouveau à des stratégies de propagande fondées sur la peur de l'autre pour légitimer son programme de réarmement massif, un regard rétrospectif et critique sur l'histoire et la propagande des années cinquante s'imposait aux cinéastes comme une urgence.

Le film s'inscrit dans la continuité du travail du cinéaste américain Emile de Antonio auquel il rend d'ailleurs hommage dans le générique final. Cinéaste radical et activiste, de Antonio se penche dans ses films sur des épisodes controversés de l'histoire des États-Unis, le Mac Carthysme (*Point of Order*) ou la guerre du Vietnam (*In the Year of the Pig*), par exemple, pour en contester la représentation officielle et en proposer

[1] Noam Chomsky, Robert W. McChesnay, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Ecosociété, 2000, p. 51.

une écriture alternative. Son travail repose sur la collecte d'une quantité importante d'images d'archives et de sons d'époque qu'il associe en un montage contrapuntique, les dialogues et propos des interviewés allant souvent à l'encontre de ce que montrent les images. S'opposant au caractère didactique des documentaires de compilation des années 1940-1950 dont la série *Why we fight* de Frank Capra est exemplaire, de Antonio refuse le recours à une voix off qui indiquerait au spectateur le sens à assigner aux images. Ses œuvres requièrent dès lors un spectateur actif ou pour reprendre la formule de Jacques Rancière, un « spectateur émancipé » auquel il appartient de déterminer la signification qui naît de la rencontre des images et des sons.

Comme les films de de Antonio, *The Atomic Café* résulte d'un énorme travail de collecte, de sélection et de montage d'images d'archives. Les cinéastes ont visionné des milliers d'heures de bandes d'actualité. Ils ont fouillé les fonds d'archive du gouvernement américain et les collections de films didactiques de l'armée sur la menace d'une guerre nucléaire et la protection civile pour aboutir au terme de cinq années à la réalisation d'un film d'une heure trente². Des images d'actualités de l'époque, comme celle de l'explosion de la bombe atomique ou le récit glaçant de l'exécution de Julius et Ethel Rosenberg y sont associées à des extraits de films didactiques destinés à inculquer la « peur rouge » aux Américains ou à leur apprendre à se protéger de façon assez grotesque des dangers du nucléaire. On y voit par exemple, les écoliers américains recevoir l'instruction de se jeter face à terre en cas d'attaque nucléaire et de se couvrir du premier objet disponible même d'un simple drap, en imitant Burt the Turtle, la délicieuse héroïne d'un dessin animé, qui, au signal « Duck and cover », se réfugie sous sa carapace pour se protéger des bombes ! Les propos des protagonistes de l'époque servent de commentaire aux images : un pilote de bombardier se souvient du bombardement sur Nagasaki comme « du moment le plus excitant de sa vie ». Après le lancement de la bombe, Nagasaki ressemblait à « un terrain de base-ball après le passage des Giants ». L'image montre une ville réduite en cendres puis, en gros plan, les corps mutilés des rescapés du bombardement.

Comme de Antonio, les frères Rafferty et Jayne Loader n'interviennent pas par le biais d'une voix off laissant au spectateur la liberté d'interpréter les images. À la différence de de Antonio cependant, ils ont pris le parti de l'humour. Lors de la sortie du film, le traitement sur le mode humoristique d'un sujet grave parut original, on eut alors le sentiment que le film renouvelait le genre documentaire. Michaël Moore, entre autres, s'en inspira nous rendant coutumier aujourd'hui de ce type d'humour grinçant. En raison de son caractère divertissant, *The Atomic Café* a rencontré un vif succès commercial lors de sa sortie, succès que sa mise en ligne récente sur YouTube semble confirmer aujourd'hui. Il fut néanmoins très controversé dans les années 1980 et l'est encore de nos jours. On rendra brièvement compte dans la suite de ce texte des termes du débat critique qui entoure le film.

[2] Deux années de recherche en archive et trois ans de montage.

Un premier reproche qui lui fut adressé tenait à la sélection des matériaux filmiques par les réalisateurs, largement conditionnée par la volonté de divertir le public. Ainsi, dans un article paru dans la revue *Cinéaste*³, Deirdre Boyle tout en saluant la virtuosité du montage, reproche-t-elle aux cinéastes de n'avoir retenu pour le montage final que les images de propagande les plus grotesques, et ceci, afin de faire rire le spectateur plutôt que chercher à l'informer adéquatement de ce que fut la propagande gouvernementale dans les années cinquante. Le manque de contextualisation des images⁴, les informations que le film passe délibérément sous silence, l'absence notamment de toute référence aux mouvements de protestation antinucléaire dans les années 1950 parce qu'ils allaient à l'encontre du projet des réalisateurs de tourner toute une époque en dérision semblent également problématiques à Deirdre Boyle. Le montage, ajoute-t-elle, d'une remarquable efficacité loin d'accorder au spectateur une liberté d'interprétation, lui impose une vision biaisée du passé et fait de *The Atomic Café* lui-même « un film de propagande très réussi, brillant même. » Le cynisme radical dont le film témoigne engendrerait le défaitisme, selon Boyle : « rien dans ce film ne nous permet d'espérer que nous puissions contrer la désinformation ni davantage empêcher un désastre nucléaire » conclut-elle. Boyle doute dès lors de l'efficacité politique d'un film qui n'engage guère à l'action.

D'autres analystes ont également mis en cause la portée politique du film en pointant, cette fois, l'écart entre les intentions de ses réalisateurs et sa réception spectatorielle. Par moments, les extraits de films convoqués dans *The Atomic Café* ont été très peu retravaillés ; à d'autres moments, ils ont fait l'objet d'un découpage et d'un montage serré. Or dans le premier cas, les spectateurs ont tendance à ne retenir que les images de propagande inédites ou rarement montrées que les réalisateurs ont réussi à dénicher au détriment de la signification que le film leur assigne par le montage. Le fait que plusieurs articles de presse publiés lors de la sortie du film s'attardent davantage sur les images et la musique des années 1950 que sur le film de Loader et des frères Rafferty en témoigne⁵. Le plaisir filmique procuré par *The Atomic Café* tient non seulement à la découverte ou à la redécouverte de chansons rock et country d'époque à thème atomique, plus saugrenues les unes que les autres (Atom bomb baby, Jesus hits like a bomb)⁶, et de documents pédagogiques d'une étonnante absurdité mais aussi à la beauté de certaines images du film. Manifestement, elles ont été sélectionnées en raison de leur qualité esthétique autant qu'en vertu de leur contenu.

[3] Deirdre Boyle, « Review of "The Atomic Café" », *Cineaste*, vol. XII, n° 2, 1982, p. 39-42.

[4] Le manque de connaissances historiques de la période par les spectateurs peut, en l'absence de toute contextualisation par les cinéastes, faire obstacle à la compréhension des enjeux du film. Il faut, par exemple, être au courant du décès par leucémie de nombreux militaires américains impliqués dans les essais nucléaires pour se rendre compte du caractère scandaleusement mensonger des films didactiques qui expliquaient aux soldats que ces exercices ne présentaient aucun risque pour leur santé.

[5] Voir par exemple la critique du film rédigée par Jacques Demeure pour la revue *Positif*, 1983, n° 268, p. 55-57.

[6] Comme le constate Jim Hoberman, dans son article « White Light, White Heat », *The Village Voice*, 27^e année, n° 12, 23/03/1982, p. 50 : *The Atomic Café* est particulièrement évocateur pour les baby-boomers qui ont grandi pendant la guerre froide et ont été la cible dans leur enfance des images de propagande présentées dans le film.

Le film, comme s'en réjouit Vincent Ostria dans *Les Cahiers du cinéma*⁷, est par moments « plastiquement beau (notamment le proliférant champignon, véritable ponctuation du film, manifestation tangible de la spécificité de la déflagration atomique). » La contemplation de ces images fascinantes ravit le spectateur mais le problème est qu'il les reçoit alors « sans un recul nécessaire pour adhérer aux thèses des réalisateurs. » De là à conclure que *The Atomic Café* est plutôt une œuvre artistique qu'un film d'Agit Prop, il n'y a qu'un pas que d'aucuns ont franchi un peu trop rapidement⁸.

S'il est vrai en effet qu'une approche fragmentaire du film l'emporte parfois sur la perception de son message global, le plus souvent Rafferty et Loader parviennent cependant, par le montage des images d'archives et des voix, à construire un discours critique sur la propagande des années 1950, à faire prendre conscience au spectateur des mensonges perpétrés alors par le gouvernement américain ainsi que la dénégation des Américains. Une séquence du film est particulièrement révélatrice à cet égard. La question des dangers du nucléaire y est frontalement abordée lors d'un débat public télévisé. L'animateur rassure l'assemblée : « Prenons un souffle de 20 mégatonnes, vous avez des chances de survie à 18 km de la détonation », cette déclaration est suivie du discours d'un scientifique, professeur à la Columbia University, qui explique qu'« une bombe équivalente à 20 millions de tonnes de TNT provoquerait un feu intense appelé “ tempête de feu ” dans un périmètre de 3000 km² autour de l'explosion. » Un dessin animé qui ironise sur la « nucléose » ou crainte exacerbée des risques du nucléaire succède à son intervention. Rapprochés du discours de l'expert, les propos de l'animateur du débat et le dessin animé de propagande semblent d'un ridicule absolu et perdent toute crédibilité. On voit bien qu'ils n'ont pas pu convaincre les gens mais qu'ils ont plutôt servi à « endormir les germes de conscience politique de la population en les canalisant sur des leurres⁹. » En recontextualisant les images de propagande, les cinéastes en révèlent le sens caché. Le message de cette séquence est clair, le gouvernement américain était bien au courant des dangers du nucléaire mais les taisait, le public américain savait lui aussi mais préférait adopter la politique de l'autruche¹⁰.

L'efficacité du montage dans *The Atomic Café* apparaît également à l'examen de la première et de la dernière séquence du film. La séquence d'ouverture du film, qui relate l'attaque atomique sur Hiroshima, a été abondamment commentée. Elle a notamment retenu l'attention du théoricien américain Paul Arthur¹¹ dans un texte où il s'interroge sur l'acceptabilité de certains usages de l'image dans un documentaire. Elle commence

[7] Vincent Ostria, «Le champignon hallucinant », *Les cahiers du cinéma*, n° 347, 05/1983, p. 68-69.

[8] Voir la critique de Jim Hoberman, *Op.Cit.*

[9] Vincent Ostria, « Le champignon hallucinant », *Op.Cit.*, p. 69.

[10] Pour l'analyse de cette séquence voir Stella Bruzzi, *New Documentary*, London, New York, Routledge, 2000, p. 41.

[11] Paul Arthur, « On the Virtues and Limitations of Collage », *Documentary Box*, n° 11, 31/01/1998, p. 1-7.

avec l'explosion de la première bombe atomique réalisée avec succès à Alamogordo dans le désert du Nevada, elle entrecoupe ensuite des images de l'interview de Paul Tibbets, le pilote de l'Enola Gay qui décrit la préparation de l'opération militaire, des images du vol du bombardier et des images d'archive d'une ville japonaise où des civils vaquent à leurs occupations quotidiennes. L'image d'un citoyen Japonais en costume, filmé en gros plan et qui observe sereinement le ciel interpelle le spectateur. De toute évidence, cet homme n'a pas pu se trouver effectivement sur les lieux le jour du lâcher de la bombe, sinon, son image aurait disparu. L'insertion de cette image fictive d'un civil japonais crée une tension dramatique en nous amenant à nous identifier à une victime en puissance de l'attaque nucléaire. En même temps, elle brouille la distinction entre documentaire et fiction et déstabilise le spectateur qui s'interroge alors sur le statut à assigner à la séquence d'ouverture du film. Relève-t-elle ou non du registre documentaire ? Paul Arthur en conclut que le documentaire de montage n'est pas davantage garant d'authenticité que ne l'est le documentaire mis en scène. Il semble souhaiter qu'un usage strictement dénotatif soit fait des images d'archive dans le cadre d'un documentaire de montage. Or comme l'a bien vu Stella Bruzzi¹², tout l'intérêt de la démarche des réalisateurs du film tient, à la dimension symbolique qu'il assigne par moments aux images d'archive. Les mêmes images sont utilisées à diverses reprises dans *The Atomic Café* et y prennent un sens différent selon qu'on les appréhende dans le contexte de leur occurrence ou par rapport à l'ensemble du film. Ainsi, l'image du civil japonais de la séquence d'ouverture revient-elle à la fin du film mais dans un tout autre contexte cette fois. Il ne s'agit plus d'évoquer l'attaque nucléaire contre Hiroshima mais d'imaginer et de mettre en scène une hypothétique attaque nucléaire contre les États-Unis. Rapprochée d'un extrait du dessin animé de prévention, *Burt the Turtle* qui minimise les dangers du nucléaire, l'image du Japonais rappelle alors aux Américains qu'en cas d'attaque nucléaire, ils n'auraient aucune chance de survie. En même temps, cette séquence amène les Américains à s'identifier à l'ennemi. La collusion entre l'image du dessin animé *Burt the Turtle* et celle du civil japonais met à nouveau l'accent sur la dénégation de la réalité du nucléaire de la part du public américain des années 1950, ciblé par les campagnes de propagande gouvernementale. « L'innocence du regard » qui fut celle des spectateurs des années 1950, *The Atomic Café* vise à la rendre impossible pour le spectateur des années 1980 renvoyé à un questionnement sur sa propre attitude de déni face aux discours propagandistes destinés à légitimer la politique de réarmement massif préconisée par le gouvernement Reagan.

[12] Stella Bruzzi, *New Documentary*, *Op. Cit.*, p. 42.