

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**EMILE DE ANTONIO ET *IN THE YEAR OF THE PIG* : UN REGARD AVANT-
GARDISTE SUR L'INTERVENTION AMÉRICAINE AU VIETNAM**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR

DOMINIC SIMARD-JEAN

OCTOBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de maîtrise, Christopher Goscha. C'est lui qui a initialement suggéré le sujet de De Antonio et *In the Year of the Pig* et son engagement à guider chaque étape de cette recherche fut essentiel à la réalisation de ce mémoire de maîtrise. Les innombrables heures de discussions stimulantes, de séances Zoom inestimables, de précieuses lectures et de conseils constructifs qu'il a généreusement partagées ont permis à ce travail de prendre une forme que je n'aurais pu imaginer autrement. J'adresse ensuite mes plus sincères remerciements à ceux qui ont été près de moi tout au long de ce parcours. À ma chère Lilibeth, mon amour, dont le soutien émotionnel indéfectible et la présence bienveillante ont éclairé chacune des étapes de ces deux années et demie d'efforts. À mes parents, dont le soutien inébranlable m'a permis d'atteindre mes objectifs. À mon frère David, dont les discussions passionnées sur le cinéma ont enrichi mes perspectives. Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à mes amis: Joe, Fred, Ben, Dan et bien d'autres, pour les innombrables échanges qui ont élargi mon horizon et nourri ma réflexion. Je tiens à souligner que ce travail de recherche n'aurait jamais pu voir le jour sans la contribution de Mary Huelsbeck du Wisconsin Center for Film and Theater Research. Les précieuses archives sur Emile de Antonio qu'elle m'a permis d'accéder ont constitué un pilier fondamental de cette étude, et je lui suis profondément reconnaissant pour son assistance généreuse. Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude envers Marie-Pier Ross et toute la communauté de la Première Nation des Innus Essipit. Leur soutien inestimable tout au long de cette aventure académique a été extrêmement précieux. En somme, cette étape n'aurait pas été atteinte sans le concours de ces personnes exceptionnelles. Pour tout cela, je leur adresse mes remerciements les plus sincères et empreints de profonde reconnaissance.

RÉSUMÉ

En 1969, le documentariste américain Emile de Antonio réalise son œuvre emblématique, *In the Year of the Pig*, un film qui nous plonge dans le récit de l'intervention américaine au Vietnam. Né à Scranton le 14 mai 1919 au sein d'une famille d'immigrants italiens, Emile de Antonio développe dès son jeune âge une sensibilité artistique marquée, qui survient parallèlement au développement de son identité politique marxiste et radicale. S'immergeant dans la contre-culture artistique new-yorkaise des années 1950, il découvre sa passion pour le cinéma documentaire. Son troisième film, *In the Year of the Pig*, se positionne comme une critique virulente du système politique américain et vise à dévoiler les arcanes cachés de l'intervention au Vietnam. Pourtant, les intentions derrière la réalisation du film sont assez complexes. Dans *In the Year of the Pig*, Emile de Antonio ne se limite pas à critiquer le gouvernement américain, mais offre également une vision idéalisée d'Hô Chi Minh, le leader de la révolution vietnamienne. De plus, il déconstruit l'histoire à travers une perspective artistique distinctive et une utilisation subtile des techniques propagandistes. La réalisation de cette œuvre incite le cinéaste à endosser plusieurs rôles: artiste, rebelle, documentariste et historien-philosophe. Chacune de ces facettes contribue à faire d'*In the Year of the Pig* un film unique dans l'histoire du cinéma documentaire. Ce mémoire de maîtrise vise à éclairer le parcours singulier d'Emile de Antonio en explorant les événements et rencontres qui ont façonné les intentions sous-tendant la création d'*In the Year of the Pig*. À travers une analyse ancrée dans le contexte historique, cette étude cherche à dévoiler la véritable signification de l'expression artistique et politique d'Emile de Antonio.

MOTS-CLÉS : Cinéma documentaire, guerre du Vietnam, marxisme, avant-garde, Andy Warhol

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: DE ANTONIO L'ARTISTE.....	15
1.1. Enfance et jeunesse.....	16
1.2. Rencontre avec la scène artistique new-yorkaise.....	20
1.3. Rencontre avec le monde du cinéma indépendant new-yorkais.....	25
CHAPITRE 2: DE ANTONIO LE REBELLE	30
2.1. Jeunesse engagée: entre marxisme et idéalisme.....	31
2.2. De Antonio face à l'establishment politique américain de la Guerre froide.....	37
CHAPITRE 3: DE ANTONIO LE CINÉASTE	45
3.1. De Antonio: un iconoclaste dans le monde du cinéma documentaire des années 1960.....	46
3.2. Prise de position sur la guerre et genèse d' <i>In the Year of the Pig</i>	51
3.3. Rencontre avec le mouvement antiguerre français.....	54
CHAPITRE 4: DE ANTONIO L'HISTORIEN-PHILOSOPHE	64
4.1. Processus de recherche derrière la réalisation d' <i>In the Year of the Pig</i>	65
4.2. Une attaque au cœur de la hiérarchie politique américaine.....	68
4.3. Récit historique et perspective subjective.....	77
4.4. <i>In the Year of the Pig</i> : propagande ou satire?	83
4.5. L'art contemporain comme outil de déconstruction historique.....	94
CHAPITRE 5: DIFFUSION ET RÉCEPTION D' <i>IN THE YEAR OF THE PIG</i>	101
5.1. La diffusion d' <i>In the Year of the Pig</i> : entre difficultés et succès.....	102
5.2. Réception critique et politique du film.....	108
CONCLUSION.....	117
ANNEXE A.....	122
ANNEXE B.....	123
ANNEXE C.....	124
ANNEXE D.....	125
ANNEXE E.....	126
ANNEXE F.....	127
ANNEXE G.....	128
ANNEXE H.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	130
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	137

INTRODUCTION

Y a-t-il plus grand traumatisme dans l'histoire américaine que la guerre du Vietnam? C'est en tout cas ce que le cinéma américain semble vouloir nous faire croire. Les films américains de la guerre du Vietnam sont souvent sombres et dépressifs et cette approche contraste énormément avec les épopées patriotiques de la Seconde Guerre mondiale, mises en scène dans des classiques hollywoodiens tels *The Longest Day* (1962) ou *Saving Private Ryan* (1998). Cette angoisse en lien avec la question du Vietnam s'exprime de manière particulièrement éloquente dans deux superproductions qui paraissent dans les salles seulement quelques années après la fin du conflit et qui marquent l'imaginaire de la guerre du Vietnam à tout jamais: *Apocalypse Now* (1979) et *The Deer Hunter* (1978).

Dans *Apocalypse Now*, le réalisateur Francis Ford Coppola nous amène au plus profond de la jungle indochinoise, s'engouffrant tranquillement dans les horreurs et la folie de la guerre. Sous fond de musique psychédélique, Coppola nous représente l'expérience américaine au Vietnam comme un cauchemar fiévreux, une sorte d'hallucination. C'est dans les jungles au nord du 17^e parallèle que l'Amérique s'est perdue. En comparaison, l'approche de Michael Cimino dans *The Deer Hunter* est beaucoup plus réaliste. Le film raconte l'histoire d'une amitié entre trois jeunes hommes originaires d'une ville minière de la Pennsylvanie, que l'expérience au Vietnam déchire. Encore plus qu'un simple traumatisme, la guerre du Vietnam est une partie de roulette russe qui blesse la nation américaine, qui se retrouve maintenant amputée. Les deux œuvres arrivent à la même conclusion: l'intervention américaine au Vietnam est un échec total, un pari perdu dès le début, et représente l'une des heures les plus sombres de l'histoire des États-Unis.

Ce genre de films contribuent au sentiment général d'humiliation qui marque la société américaine au lendemain de la chute de Saïgon en 1975. Pourtant, très peu d'Américains ont à l'époque conscience des vraies raisons qui ont mené les États-Unis vers une intervention militaire au Vietnam. Si chaque famille américaine possède maintenant une télévision et regarde chaque soir dans son salon des images d'hélicoptères et des G.I. mettant le feu aux huttes avec leurs briquets, la population ne possède alors pratiquement aucune connaissance sur l'histoire du Vietnam. Il faut par exemple attendre l'année 1983 et la production de *Vietnam: A Television*

History pour voir le premier documentaire produit par une chaîne de télévision publique sur l'histoire du conflit au Vietnam. Toutefois, le premier vrai exemple de documentaire américain ayant pour intention de faire l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam est le film *In the Year of the Pig*, une production indépendante réalisée par le documentariste Emile de Antonio en 1969. Ce film documentaire et le contexte autour de sa réalisation sont l'objet de ce mémoire de maîtrise.

Peu de personnages dans l'histoire américaine du 20^e siècle ont mené une vie aussi tumultueuse et fascinante que De Antonio. Rebelle dès son plus jeune âge, il se fait expulser de la prestigieuse Université Harvard, avant de devenir l'un des membres les plus influents de la contre-culture new-yorkaise des années 1950. C'est au début des années 1960 qu'il entame sa carrière de documentariste politique et c'est à travers le cinéma documentaire qu'il acquiert ensuite une certaine réputation dans les cercles de gauche et dans le monde du cinéma indépendant. Même s'il reste assez méconnu du grand public américain, Emile de Antonio est l'un des cinéastes américains les plus importants de la période de la Guerre froide. Son cinéma étant le produit de son époque, les thèmes abordés dans ses films brossent de manière assez complexe et engagée le portrait de l'Amérique de la deuxième moitié du XX^e siècle. Parmi ces thèmes, il y a le maccarthysme (*Point of Order*), l'assassinat de Kennedy (*Rush to Judgement*), Richard Nixon (*Mullhouse : A White Comedy*), le terrorisme domestique (*Underground*) et l'activisme antinucléaire (*In the King of Prussia*).

Toutefois, *In the Year of the Pig*, son long-métrage sur la guerre du Vietnam, est sans conteste le film phare de sa filmographie. Une image en particulier, qui apparaît dans les premières minutes et représente un soldat américain portant l'inscription « Make War Not Love » sur son casque (Annexe A), a transformé *In the Year of the Pig* en véritable film culte dû à son inclusion sur la pochette de l'album *Meat is Murder* du groupe de rock anglais *The Smiths*. De plus, sa nomination aux Oscars dans la catégorie meilleur film documentaire en 1969 a grandement participé à ce qu'*In the Year of the Pig* se taille une place de choix dans l'histoire du cinéma américain. Ce faisant, le documentaire d'Emile de Antonio ouvre le chemin pour la victoire aux Academy Awards de 1975 du documentariste Peter Davis et de son film *Hearts and Minds*, l'autre grand documentaire américain sur les événements au Vietnam produit pendant la guerre.

Cependant, là où *Hearts & Minds* utilise une approche sensationnaliste pour susciter des émotions chez les spectateurs, l'approche d'Emile de Antonio est beaucoup plus nuancée.

In the Year of the Pig est une œuvre complexe, qui est le résultat de la rencontre entre l'identité artistique et politique du cinéaste. Le film est non seulement une révision marxiste et anticolonialiste de l'histoire du Vietnam, où le réalisateur expose la supercherie derrière les motivations politiques de l'intervention américaine et affiche publiquement son soutien à la cause révolutionnaire du Nord-Vietnam, mais également une sorte d'essai cinématographique d'avant-garde, à travers lequel Emile de Antonio entreprend une déconstruction de l'histoire qui a pour intention de remettre en question les théories dominantes qui participent à notre compréhension générale des événements historiques. Le présent mémoire de maîtrise vise à approfondir l'étude du cheminement intellectuel qui conduit Emile de Antonio à entreprendre cette déconstruction de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam. Pour ce faire, nous tenterons de mieux comprendre les événements marquants de la vie de De Antonio ainsi que les diverses influences qui contribuent à la construction de son identité artistique et intellectuelle en tant que cinéaste. C'est ce parcours unique, encore trop méconnu par le grand public, qui explique en grande partie le caractère incomparable de ses films et qui pousse finalement le cinéaste à adopter une position radicale, artistique et philosophique par rapport à l'intervention américaine au Vietnam en réalisant son film *In the Year of the Pig*.

L'historiographie autour d'*In the Year of the Pig*: entre radicalisme et intellectualisme

Pour mieux comprendre où se situe ce travail de recherche par rapport à ce qui a déjà été écrit dans les autres ouvrages sur De Antonio et *In the Year of the Pig*, il est important de s'attarder brièvement sur la manière avec laquelle l'historiographie existante s'est intéressée à la carrière d'Emile de Antonio et à la représentation de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam qu'il effectue dans son film. Premièrement, il faut dire que très peu d'historiens classiques se sont intéressés au travail et à la carrière d'Emile de Antonio. Beaucoup des textes qui traitent du cinéaste sont des textes rédigés par des historiens du cinéma documentaire comme Guy Gauthier, auteur du livre *Le documentaire, un autre cinéma* ou Jean-Pierre Carrier auteur du *Dictionnaire du cinéma documentaire*. Ces ouvrages se contentent généralement de replacer méthodiquement les films du cinéaste dans un contexte plus large de l'histoire du cinéma documentaire. Les

travaux les plus pertinents dans le cadre de ce bilan historiographique ont plutôt été réalisés par des spécialistes issus du champ des *liberal arts* et de la *critical theory*.

L'ouvrage le plus complet sur Emile de Antonio et *In the Year of the Pig* est certainement le livre de Randolph Lewis, *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*¹. Publié en 2000 par les Presses de l'Université du Wisconsin, le livre a directement été commandité par le Wisconsin Center for Film & Theater Research, où se trouve les fonds d'archives complets du réalisateur. Randolph Lewis n'est pas un historien, mais plutôt un professeur en *liberal arts* à l'Université du Texas à Austin. Dans son livre, Lewis nous explique que l'attaque de De Antonio contre l'intervention au Vietnam est principalement motivée par son mépris des politiciens américains, plus particulièrement ceux qu'il décrit comme les *Cold War liberals* faisant partie de l'administration Kennedy². Un autre élément qui, selon Lewis, incite fortement le cinéaste à s'intéresser au sujet du Vietnam se trouve dans sa haine pour les médias de masse américains, qu'il tient responsables de la vague de désinformation entourant l'intervention américaine au Vietnam.

Parmi les influences cinématographiques d'*In the Year of the Pig*, Lewis cite le cinéma du documentariste engagé Joris Ivens, plus précisément son documentaire *Le 17^e parallèle*, filmé au Nord-Vietnam en 1968. Un autre film qui aurait influencé directement l'approche de De Antonio, est l'œuvre collective *Loin du Vietnam*, produit en 1967, et auquel participe Ivens ainsi que plusieurs jeunes cinéastes français tels Jean-Luc Godard et Chris Marker. Lewis argumente que, tout comme *In the Year of the Pig*, ces deux films se montrent extrêmement critiques de l'intervention américaine tout en affichant un soutien indéniable à la cause du Nord-Vietnam.

Lewis cherche ensuite à théoriser l'approche historique d'*In the Year of the Pig*. Il est le premier à faire un lien entre l'approche de De Antonio et le processus de déconstruction propre à la pensée du philosophe français Jacques Derrida. Derrida propose de s'attaquer aux oppositions binaires inhérentes au discours contemporain – par exemple le discours historique – et aux relations hiérarchiques qui résultent de ces oppositions binaires. Pour Lewis, *In the Year of the Pig* est beaucoup plus qu'un simple film de propagande et aurait pour but premier de se questionner

¹ Randolph Lewis, *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, 338 p.

² *Ibid*, p. 77.

directement sur le processus entourant la construction historique de l'intervention américaine au Vietnam, tel que produit par les élites politiques américaines. Cette déconstruction effectuée par De Antonio aurait pour cible la logique fragile ayant alimenté les attitudes et les politiques ayant mené les États-Unis vers la guerre du Vietnam. Pour Lewis, en réinterprétant ces événements historiques, le documentariste examine les rapports de pouvoirs qui existent derrière ceux-ci. Ce faisant, il se transforme en sorte d'historien-philosophe, dont le but serait de faire de l'histoire tout remettant en question les dogmes de la discipline, un peu à la manière d'un autre philosophe français, Michel Foucault. Toutefois, l'approche du film aurait selon Lewis beaucoup plus en commun avec l'idéologie marxiste que la pensée derridienne et c'est dans sa quête vers la vérité que l'identité marxiste du long-métrage s'exprime selon lui le mieux. Les véritables intentions du cinéaste se révèlent finalement à travers sa glorification de la figure d'Hô Chi Minh et de la société nord-vietnamienne.

*Emile de Antonio: A Reader*³ est à la fois une biographie du cinéaste et un assemblage d'articles et d'entrevues sur sa carrière et a été réalisé par Douglas Kellner, spécialiste en *critical theory* et en étude culturelle, et Dan Streible, professeur à la faculté de cinéma de NYU. Le livre a été publié en 2000 par les Presses de l'Université du Minnesota. Douglas Kellner a passé sa vie à s'intéresser au travail d'Emile de Antonio et a notamment dirigé en 1993 une série d'entrevues télévisuelle avec lui, intitulée *Against All Enemies* et conduite par Douglas Kellner pour le compte de l'Alternative Information Network, une chaîne publique basée à Austin au Texas⁴. Comme chez Lewis, Kellner et Streible expliquent la volonté du cinéaste de critiquer l'intervention américaine au Vietnam en exprimant publiquement son indignation envers la gestion de la guerre, mais parlent principalement de Johnson et Nixon plutôt que de Kennedy. Cependant, les deux auteurs ne poussent pas réellement leur réflexion plus loin et leur démarche est beaucoup plus biographique qu'analytique.

Parmi les historiens du cinéma qui ont travaillé sur la carrière de De Antonio, un nom qui ressort est celui du Montréalais Thomas Waugh, qui a longtemps enseigné l'histoire du cinéma documentaire à l'Université Concordia. Waugh consacre un chapitre au cinéma d'Emile de

³ Douglas Kellner et Dan Streible (dir.), *Emile de Antonio: A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 434 p.

⁴ Frank Morrow, *Against All Enemies: Emile de Antonio*, Alternative Information Network, 1993.

Antonio dans son livre *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Cinema*⁵, publié en 2011 par les Presses de l'Université du Minnesota. Dans son chapitre sur le cinéaste, intitulé *Beyond Vérité*, Waugh discute lui aussi de l'influence du 17^e parallèle et de *Loin du Vietnam* sur la démarche créative derrière *In the Year of the Pig*. Pour lui, si le film d'Ivens est défini par son héroïsme lyrique et *Loin du Vietnam* par sa subjectivité émotionnelle, *In the Year of the Pig* est plutôt un exemple de rhétorique qu'il décrit comme étant « cool, scholarly and articulate ». Pour Waugh, le but du film est surtout de convaincre plutôt que d'enflammer le public. Selon lui, *In the Year of the Pig* serait un film didactique, dans lequel De Antonio se porte volontaire pour effectuer la recherche historique que les jeunes du mouvement antiguerre ne se donnent pas la peine de faire. Waugh affirme aussi que, malgré son rôle central dans le mouvement antiguerre de la fin des années 1960, l'intellectualisme décontracté propre à l'approche de De Antonio contraste énormément avec l'esprit général du mouvement. Dans un climat chargé par les divisions dans les débats rhétoriques sur la guerre et la méfiance générale de la population américaine envers la gauche radicale, l'approche très rationnelle et intellectuelle du film aurait favorisé son adoption par le mouvement antiguerre.

Le professeur en histoire du cinéma documentaire Kees Bakker, ancien coordinateur de la Fondation européenne Joris Ivens et proche collaborateur de Waugh, s'intéresse à *In the Year of the Pig* dans son texte *History like a napalm pie in the face of the spectator: Emile de Antonio's In the Year of the Pig*⁶. Il cite lui aussi l'exemple de *Loin du Vietnam*, tout en mettant vraiment l'accent sur les similarités avec l'approche de Joris Ivens. Selon Bakker, De Antonio partage avec Ivens la conviction selon laquelle l'intégrité artistique et intellectuelle derrière la conception d'un film est plus importante que le désir d'une objectivité scientifique absolue. Tout en étant conscient de sa subjectivité, le documentariste cherche à présenter au spectateur une contextualisation historique de la situation au Vietnam. Ce faisant, sa démarche s'inscrit dans celle des historiens postmodernistes tels Paul Ricoeur ou Hayden White, qui reconnaissent tous les deux l'impossibilité d'une objectivité absolue dans la pratique historique. En reconnaissant sa propre subjectivité, De Antonio aurait réussi à se détacher du caractère propagandiste présent dans plusieurs autres documentaires du même genre.

⁵ Thomas Waugh, *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, 336 p.

⁶ Kees Bakker, « History like a Napalm Pie in the Face of the Spectator », dans *American collage – Il cinema di Emile de Antonio*, Milan, Agenzia X, 2009, 81-89.

Dans son essai intitulé *The Meaning of the Soldier: In the Year of the Pig and Hearts and Minds*⁷, la professeure en études américaines à l'Université de Richmond, Laura Browder, reprend le terme d'intellectualisme décontracté utilisé par Waugh. Toutefois, elle inscrit plutôt *In the Year of the Pig* dans une tendance dite *Old Left*, inspirée par les débuts du cinéma soviétique. Si, pour Browder, *In the Year of the Pig* est brechtien dans sa manière de percevoir l'histoire, c'est-à-dire empreint d'un réalisme typiquement marxiste, le film serait selon elle réellement issu de l'idéologie du Front populaire et du Parti communiste américain des années 1930, auquel De Antonio aurait apparemment directement participé. Ce faisant, *In the Year of the Pig* représente le moment pour Browder où le cinéaste embrasse complètement la tradition révolutionnaire typiquement américaine.

Le mémoire de maîtrise de John Broucke, intitulé *Une rencontre transatlantique: les Viêt-nam né du mouvement antiguerre en France et aux États-Unis*⁸, produit à l'Université du Québec à Montréal en 2015, décrit *In the Year of the Pig* comme la continuation cinématographique de l'école antiguerre française. Le film aurait permis aux idées de Paul Mus, Jean Lacouture et Philippe Devillers de trouver un public plus large, plus particulièrement aux États-Unis. Mus aurait profité de son apparition dans le film pour « téléguidé ses émules américains par le truchement des voix américaines » et plus précisément la voix d'Emile de Antonio. De plus, selon Broucke, le travail du documentariste s'inscrit directement dans une mouvance critique de l'impérialisme américain qui aurait pour but d'imiter le travail de l'historien William Appleman Williams.

Corpus de sources et méthodologie

Pour réaliser ce travail de recherche, nous nous sommes principalement appuyés sur différentes entrevues accordées par le cinéaste pendant sa carrière. Nous avons au total recensé une douzaine d'entrevues. Beaucoup de ces interviews ont été publiés par des magazines de cinéma dans les années 1970 et 1980. Deux de celles-ci – l'une réalisée par le critique de cinéma Bernard Weiner

⁷ Laura Browder, « The Meaning of the Soldier: In the Year of the Pig and Hearts and Minds », dans *A Companion to the War Film*, Chichester, John Wiley & Sons, 2016, 356-370.

⁸ John Broucke, *Une rencontre transatlantique : les Viêt-Nam nés du mouvement antiguerre en France et aux États-Unis*, mémoire de M.A. (histoire), Université du Québec à Montréal, 2015, 143 p.

en 1975⁹, et l'autre par le cinéaste Alan Rosenthal en 1978¹⁰ – ont par exemple été publiées dans la revue américaine *Film Quarterly*. Nous nous sommes aussi appuyés sur une entrevue réalisée par le folkloriste et documentariste américain Bruce Jackson, publiée en 2004, quinze ans après la mort de De Antonio, par le magazine australien *Senses of Cinema*¹¹. Une autre entrevue, intitulée « History is the Theme of All my Films » et réalisée par le spécialiste en cinéma politique Gary Crowds et le poète et historien américain Dan Georgakas, a pour sa part été publiée dans le périodique américain *Cinéaste* en 1982¹². L'une des entrevues les plus intéressantes accordées par le cinéaste est certainement celle qu'il accorde à la prestigieuse revue parisienne *Cahiers du cinéma*. Effectivement, ce document nous fournit plusieurs des meilleures déclarations du cinéaste, que nous avons ensuite reprises dans ce mémoire de maîtrise¹³. Nous avons aussi utilisé une entrevue accordée par De Antonio en 1973 au magazine *Artforum*, un périodique spécialisé dans le milieu de l'art contemporain¹⁴, ainsi qu'une discussion avec sa sœur Terry, que nous avons déniché dans l'ouvrage de Douglas Kellner et Dan Streible¹⁵. Nous avons aussi repéré dans l'ouvrage de Kellner et Streible un entretien fort intéressant avec l'actrice et artiste d'avant-garde Lil Picard¹⁶.

De plus, nous avons aussi découvert trois entrevues audiovisuelles très pertinentes sur le sujet d'*In the Year of the Pig* et du Vietnam. Pour les intégrer dans notre recherche, nous avons entrepris la transcription complète de deux d'entre elles. La première interview, menée par Bob Sitton, animateur de l'émission *The Movies* sur les ondes de la radio new-yorkaise WBAI, a été réalisée peu de temps après la sortie du film en novembre 1969¹⁷. La seconde a été réalisée par la professeure en études cinématographiques de l'Université du Nebraska, June Perry Levine, et diffusée à la télévision sur la chaîne régionale Nebraska ETV Network dans le cadre d'une

⁹ Bernard Weiner, « Radical Scavenging: An Interview with Emile de Antonio », *Film Quarterly*, vol. 25, n° 1, Automne 1975, 3-15.

¹⁰ Alan Rosenthal, « Emile de Antonio: An Interview », *Film Quarterly*, vol. 32, n°1, Automne 1978, 4-17.

¹¹ Bruce Jackson, « Conversations with Emile de Antonio », *Senses of Cinema*, Avril 2004.

¹² Gary Crowds et Dan Georgakas, « History is the Theme of All my Films: An Interview with Emile de Antonio », *Cinéaste*, vol. 12, n° 2, 1982, 20-28.

¹³ Bernard Eisenschitz et Jean Narboni, « Entretien avec Emile de Antonio », *Cahiers du cinéma*, n° 214, Juillet/Août 1969, 43-56.

¹⁴ Tanya Neufeld, « An interview with Emile de Antonio », *Artforum*, Mars 1973.

¹⁵ Terry de Antonio, « An In-Depth Interview with Emile de Antonio (1972) », dans *Emile de Antonio: A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 87-96.

¹⁶ Lil Picard, Inter/view with Emile de Antonio (1969), dans Douglas Kellner et Dan Streible, *Emile de Antonio: A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 216.

¹⁷ Bob Sitton, « In the Year of the Pig: Interview with filmmaker Emile de Antonio », *The Movies*, WBAI, Novembre 1969.

rediffusion d'*In the Year of the Pig* en 1981¹⁸. Bien que nous ayons aussi brièvement exploré l'interview *Against All Enemies*¹⁹, nous avons principalement focalisé notre attention sur les deux premières entrevues, puisqu'elles se concentrent directement sur le sujet d'*In the Year of the Pig*. Il est évident pour nous que le fait de pouvoir voir et entendre De Antonio dans ces interviews enrichit considérablement notre compréhension de sa pensée et de son identité complexe. Ces trois documents représentent une source inestimable de contenus alors qu'elles n'ont jamais été utilisées auparavant par les spécialistes de la carrière d'Emile de Antonio. Finalement, il faut citer l'importance de la retranscription d'un enregistrement audio, intitulée *I was born in Scranton*, dans la réalisation de ce travail²⁰. Cet enregistrement, enregistré par De Antonio en 1969, s'est vraiment révélé être une ressource inestimable due aux descriptions extrêmement détaillées des événements importants de la jeunesse du cinéaste et aux nombreuses tirades sur les sujets du cinéma, de la politique et de la pratique artistique qu'il contient.

En plus de ces entrevues, on se doit de souligner le fait que le long-métrage lui-même, en tant qu'objet historique, constitue une source majeure dans l'élaboration de notre mémoire. L'analyse d'*In the Year of the Pig* en tant qu'objet cinématographique distinct représente un aspect crucial de ce travail de recherche. Pour en faire l'analyse la plus détaillée possible, *In the Year of the Pig* a dû être retranscrit au grand complet et la quarantaine d'intervenants présents dans le film ont dû être identifiés individuellement. Pour mener à bien notre travail, nous avons aussi eu accès directement aux archives personnelles de De Antonio, qui se trouvent au Wisconsin Center for Film & Theater Research, situé à l'Université du Wisconsin à Madison. Parmi les documents portant directement sur la production d'*In the Year of the Pig* qui ont été utilisés pour réaliser ce travail de recherche, nous avons par exemple découvert le dossier de recherche complet utilisé par le cinéaste lors de la conception de son documentaire. Celui-ci comprend notamment plusieurs articles sur le sujet de la guerre du Vietnam récoltés par le cinéaste dans ses recherches. Nous discuterons plus en détail de ces articles dans les chapitres trois et quatre.

Un des documents les plus intéressants découverts dans les archives est certainement le carnet d'adresses personnel utilisé par De Antonio lors du voyage en Europe qu'il effectue à l'hiver

¹⁸ June Perry Levine, « In the Year of the Pig by Emile de Antonio », *Sheldon Film Theater*, Nebraska ETV Network, 1981

¹⁹ Frank Morrow.

²⁰ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, 1969-1970, 52 p.

1968 en préparation de son film²¹. Ce carnet est particulièrement intéressant, car il nous aiguille sur les relations interpersonnelles développées par le cinéaste et sur l'influence potentielle de ces différents acteurs sur le processus créatif d'*In the Year of the Pig*. De plus, le carnet d'adresses nous donne plusieurs indices sur l'itinéraire emprunté par le cinéaste lors de ce voyage. Nous avons aussi fouillé dans plusieurs correspondances rédigées par De Antonio pour éclaircir certains points plus spécifiques. Finalement, nous nous sommes appuyés sur le travail de recherche de Robert Ladendorf, un étudiant de l'Université du Wisconsin, qui a lui aussi réalisé, dans les années 1970, son mémoire de maîtrise à partir des archives disponibles sur le cinéaste au Wisconsin Center for Film & Theater Research²². Le travail de Ladendorf, intitulé *Resistance to Vision: The Effects of Censorship and other Restraints on Emile de Antonio's Political Documentaries*, s'intéresse principalement aux problématiques liées à la diffusion du cinéma documentaire politique de De Antonio.

Il existe aussi des journaux intimes rédigés par De Antonio, mais l'accès à ceux-ci est malheureusement limité par le Wisconsin Center for Film & Theater Research. Sur le site internet du centre de recherche, il est spécifié que les journaux intimes demeurent restreints jusqu'à leur publication, dont la planification n'est toujours pas prévue. Puisque Randolph Lewis demeure le seul à avoir obtenu un accès privilégié à ces documents, son ouvrage sur la vie du cinéaste a été utilisé comme une ressource de référence.

L'histoire de l'intervention américaine au Vietnam selon Emile de Antonio

L'objet de ce mémoire de maîtrise est de se questionner sur les raisons qui ont poussé Emile de Antonio à s'intéresser à l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam et d'examiner les méthodes utilisées par le cinéaste pour procéder à une déconstruction artistique de cette même histoire. L'objectif sera de démontrer comment cette démarche entreprise par le cinéaste nous offre la possibilité de se questionner sur le concept de subjectivité propre à la représentation des événements historiques et d'observer comment le cinéaste utilise le médium cinématographique pour réinterpréter l'histoire à travers une démarche artistique avant-gardiste et anticonformiste.

²¹ Emile de Antonio, *Notes + People who helped In the Year of the Pig*, 1967.

²² Robert C. Ladendorf, *Resistance to Vision: The Effects of Censorship and other Restraints on Emile de Antonio's Political Documentaries*, mémoire de M.A., University of Wisconsin, 165 p.

Afin de mieux comprendre les raisons ayant poussé Emile de Antonio à déconstruire l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam, nous avons divisé notre mémoire en cinq chapitres. Les deux premiers chapitres portent tous les deux sur la construction de l'identité du cinéaste à travers les événements marquants de sa jeunesse. Le premier chapitre s'intéresse toutefois exclusivement au parcours artistique du jeune de Antonio tandis que le deuxième décrit le développement de ses convictions politiques. Nous verrons que le point de départ du parcours d'Emile de Antonio se trouve ancré dans ses racines européennes et dans la tradition érudite de la famille de Antonio. Cet environnement familial a favorisé son développement en tant qu'artiste, intellectuel et homme de lettres, dès son plus jeune âge. Son amour précoce pour la littérature s'éveille ensuite grâce à l'accès à la bibliothèque de son père, Emilio. Cette immersion littéraire joue un rôle essentiel dans la formation de son identité artistique et intellectuelle. Les années 1950, marquées par son intégration à la contre-culture artistique de Greenwich Village, sont une période cruciale pour De Antonio. Dans ce chapitre, nous verrons que s'il est admiratif de ses collègues et amis John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Andy Warhol, le jeune Emile est pendant longtemps incapable d'exprimer son identité artistique. La découverte du monde du cinéma indépendant, qu'il perçoit comme un médium artistique plus accessible, lui donne enfin les moyens de s'affirmer artistiquement.

Parallèlement à cela s'opère un développement des idéaux politiques chez le jeune de Antonio; ce qui est le sujet de notre deuxième chapitre. Nous pourrions voir dans ce chapitre comment les positions politiques de De Antonio divergent et se partagent entre le marxisme, la rébellion contre l'autorité et une nouvelle pensée politique de gauche, issue des cercles intellectuels de New York. La vision unique qu'il a du monde qui l'entoure alimente ensuite sa forte critique des politiques du gouvernement américain pendant la Guerre froide. Comme nous le verrons dans ce chapitre, si De Antonio n'a jamais vraiment été un activiste radical avant les années 1970, il perçoit tout de même d'un très mauvais œil des personnages comme Joseph McCarthy ou John F. Kennedy, qui sont pour lui essentiellement des manipulateurs et des charlatans. Cependant, il serait erroné de limiter son aversion envers l'Amérique de la Guerre froide à quelques politiciens malicieux. En réalité, sa position politique s'oppose au système dans son ensemble. Un des facteurs contribuant selon lui négativement à la société américaine est la domination des médias de masse, en particulier la télévision et le cinéma hollywoodien, qui propagent le contenu idéologique fabriqué

par les élites américaines en lien avec les événements au Vietnam. Emile de Antonio s'oppose fermement aux tendances propagandistes présentes dans les médias de masse, en particulier en ce qui concerne les événements marquants de l'histoire américaine de la Guerre froide, tels les *Army-McCarthy hearings*, l'assassinat de John F. Kennedy ou la guerre du Vietnam.

Le troisième chapitre est l'occasion de faire un rapprochement entre les aspects artistiques et politiques de la personnalité de De Antonio. Nous observerons dans ce chapitre comment sa carrière de cinéaste le mène éventuellement vers l'élaboration d'*In the Year of the Pig*. Nous discuterons de la production de ses deux premiers films, *Point of Order* et *Rush to Judgment*, et nous verrons comment leur élaboration est l'occasion pour le documentariste de définir sa pratique, qui se caractérise par l'utilisation d'images d'archives, le rejet du narrateur omniscient et le recours au témoignage historique. Nous verrons ensuite comment sa perception des événements liés à l'intervention américaine au Vietnam est influencée par sa rencontre avec un mouvement mondial d'opposition à la guerre, qui survient notamment lors de son voyage en Europe organisé en préparation de la production de son film. Parmi ses membres figurent des intellectuels tels que Paul Mus et Bertrand Russell, ainsi que des personnages comme John Atlee et Terry Morrone, sans lesquels la réalisation d'*In the Year of the Pig* n'aurait probablement jamais été possible. Nous verrons que, dans le paysage du cinéma documentaire des années 1960, Emile de Antonio se démarque en tant qu'iconoclaste et l'un des buts de ce chapitre est de définir ce qui fait d'*In the Year of the Pig* un événement et un objet cinématographique unique dans le monde du cinéma documentaire de son époque.

Comme nous l'avons mentionné, notre travail de recherche a pour but de s'intéresser aux méthodes utilisées par De Antonio pour réaliser une déconstruction de l'histoire. C'est autour de cette question que se concentre le quatrième chapitre. Tout d'abord, il convient de souligner le caractère novateur du cinéma d'Emile de Antonio, qui en pratiquant le *radical scavenging* – une technique qui consiste à fouiller les archives nationales et les banques d'images des grandes chaînes de télévision à la recherche des images les plus percutantes et évocatrices – propose une nouvelle manière de faire du cinéma documentaire engagé. C'est aussi à travers son utilisation des images d'archives que le cinéaste arrive à dépasser la méthodologie de l'historien traditionnel, pour plutôt adopter le rôle de l'historien-philosophe. Nous verrons dans ce quatrième chapitre comment le cinéaste s'attaque à l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam à

partir du témoignage de politiciens désabusés et autres travailleurs de l'ombre. De plus, nous verrons comment De Antonio se plonge dans son passé et son propre vécu pour construire ses propres réflexions philosophiques sur l'histoire. C'est ce qui le pousse par exemple à directement projeter ses expériences personnelles à travers la figure romantique d'Hô Chi Minh et nous observerons dans ce chapitre comment il s'approprie le récit historique de la guerre du Vietnam pour exprimer ses convictions personnelles et son engagement politique en adoptant une approche autobiographique du cinéma documentaire. La réflexion sur la subjectivité proposée par le film se manifeste également dans la manière avec laquelle De Antonio aborde la question de la propagande et son influence sur notre compréhension de l'histoire. Pour réaliser cette réflexion sur la propagande, le cinéaste utilise l'humour et l'ironie et la distanciation, une technique qui s'apparente au théâtre politique de Bertolt Brecht et qui a pour but d'amplifier délibérément les traits distinctifs du message propagandiste afin de créer une distance idéologique entre le spectateur et le discours. Pour comprendre pleinement la réflexion sur la subjectivité qui se déploie dans le film, il est aussi essentiel d'examiner de plus près l'influence de l'art contemporain sur la déconstruction historique effectuée par le cinéaste dans *In the Year of the Pig*. En utilisant des techniques non représentatives et en laissant au spectateur une liberté d'interprétation, le cinéaste propose une nouvelle façon d'étudier et de réfléchir à l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam. De plus, en proposant une sorte de renversement des rôles entre les États-Unis et le Vietnam, le cinéaste remet en question les oppositions binaires et les hiérarchies traditionnelles qui participent à notre compréhension de l'histoire.

Finalement, il est indubitable selon nous que la valeur d'un objet historique tel que *In the Year of the Pig* réside principalement dans ses répercussions. C'est pourquoi le dernier chapitre de cette étude se concentre spécifiquement sur la question de la diffusion et de la réception du film. Après un succès initial sur la côte est américaine et dans les salles de cinéma à Paris et à Londres, sa sortie suscite une réaction violente de la part des partisans de la guerre lors de sa projection dans les salles de cinéma du Sud et du Mid-Ouest américains. Toutefois, le cinéaste remporte aussi avec *In the Year of the Pig* un succès critique qui conforte sa position comme l'un des leaders du cinéma documentaire politique de son époque. Un autre aspect de sa réception qui nous intéresse est en lien avec sa réception par le mouvement antiguerre des années 1960. Si la réception immédiate du film semble suggérer que beaucoup d'étudiants s'approprient le contenu

idéologique du film sans véritablement comprendre la vraie signification derrière la démarche artistique de De Antonio, nous verrons que certains membres du mouvement minimisent au contraire la valeur politique du documentaire. Malgré ces critiques, la sortie d'*In the Year of the Pig* et sa diffusion dans le mouvement antiguerre mènent le cinéaste à s'impliquer de plus en plus politiquement et à embrasser son identité d'activiste.

Chapitre 1: De Antonio l'artiste

La route d'Emile de Antonio vers l'expression de son identité artistique est particulièrement sinueuse, mais il serait faux d'affirmer que ses origines et l'environnement dans lequel il grandit ne le prédisposent pas à une vie de créatif. L'éducation du jeune « De » – comme il se fait appeler par certains de ses proches – est le résultat d'une tradition érudite européenne propre à la famille de son père Emilio et le jeune Emile bénéficie énormément des savoirs transmis par celui-ci. Cependant, Emile de Antonio prend très longtemps avant de trouver sa voix. Ce n'est qu'avec l'arrivée des années 1950 et sa rencontre avec la contre-culture artistique new-yorkaise que « De » commence à prendre conscience de sa destinée en tant qu'artiste. Alors qu'il devient un membre influent du milieu artistique new-yorkais, De Antonio développe tranquillement une passion pour le cinéma. Cette passion le mène éventuellement, à l'âge tardif de 45 ans, à choisir le cinéma documentaire politique comme médium d'expression artistique.

Ce chapitre vise à éclairer les différentes raisons qui ont contribué au développement d'une sensibilité artistique chez le futur cinéaste et qui l'ont poussée vers l'adoption du cinéma documentaire, symbolisé notamment par son film *In the Year of the Pig*. Dans un premier temps, nous explorerons les racines de cette sensibilité en examinant la tradition érudite de la famille de Antonio et en observant comment cette tradition a contribué à forger chez le jeune Emile une identité de marginal dans le petit monde de Scranton en Pennsylvanie pendant l'entre-deux-guerres. Cette marginalité se manifeste notamment par l'épanouissement d'une passion pour la littérature et témoigne de l'ancrage du jeune Emile dans la culture européenne de son père.

Ensuite, nous nous intéresserons à son rôle dans le milieu artistique du Greenwich Village des années 1950. Nous examinerons les détails de son amitié avec quatre des artistes les plus influents de ce mouvement: le compositeur d'avant-garde John Cage, les peintres abstraits Robert Rauschenberg et Jasper Johns et le roi du Pop Art Andy Warhol, tout en analysant le rôle que jouent ces artistes dans l'affirmation artistique du réalisateur. Ce chapitre aura aussi pour but de décrire la rencontre entre De Antonio et le monde du cinéma indépendant. Cette rencontre survient en 1959 lors d'une représentation du film indépendant *Pull My Daisy*. L'adoption du médium cinématographique par De Antonio se concrétise avec sa rencontre avec Daniel Talbot,

qui devient ensuite son collaborateur dans la conception de son premier film, *Point of Order*, qui sort en salle en 1964. Ce chapitre est finalement l'occasion de s'intéresser à l'influence du cinéma soviétique dans le développement de l'identité cinématographique de notre cinéaste.

1.1. Enfance et jeunesse

1.1.1. Racines européennes

Comme beaucoup de jeunes Américains de son époque, Emile de Antonio est un fils d'immigrant européen de première génération. Le grand-père d'Emile de Antonio, Francesco de Antonio, né en 1821, est originaire de la ville d'Alessandria dans la région italienne du Piémont. Francesco est un homme accompli. Il est non seulement un pédiatre renommé, mais aussi un politicien local aimé de tous dans sa petite municipalité. C'est surtout un érudit passionné de philosophie, qui consacre ses temps libres à la traduction de l'œuvre du grand philosophe et poète romain Lucrèce du latin à l'italien. Sa version traduite de *De Rerum Natura*, l'un des textes phares de la philosophie épicurienne, deviendra d'ailleurs la version la plus couramment étudiée en Italie²³.

Le père d'Emile, Emilio, est né en 1870, dans une famille nombreuse et aisée. Plusieurs de ses frères gravissent d'ailleurs les échelons de la société lombarde en devenant respectivement diplomate, avocat, juge, professeur d'université et même général dans l'armée italienne. Emilio choisit plutôt de suivre les traces de son père en effectuant des études en médecine à l'Université de Turin et à l'Université de Pavie. À sa sortie de l'université, il fonde son propre cabinet médical à Alessandria et devient même, comme son père, impliqué dans les affaires de politique municipale. Comme De Antonio le mentionne, son père était loin d'un médecin classique:

He was not the kind of technician doctor. Today, doctors are like super garage mechanics. They are highly organised technicians. My father was a doctor who could read Greek, Latin, French, German, and, obviously, Italian²⁴.

Emile associe son père et sa pratique à un autre monde; un monde ancien et beaucoup plus raffiné, beaucoup moins technique et mécanique. Emilio serait selon son fils un homme de la Renaissance, guidé par les idées humanistes du siècle des Lumières.

²³ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 1.

²⁴ *Ibid.*

En 1903, dans des circonstances mystérieuses qu'Emilio n'a jamais vraiment expliquées à son fils, il quitte l'Italie pour s'installer aux États-Unis, où il relocalise son cabinet médical dans la ville de Scranton en Pennsylvanie, qui se situe dans le cœur industriel du pays. C'est là qu'il fonde un hôpital dont il sera le co-propriétaire et qu'il rencontre la mère d'Emile, une immigrante lituanienne du nom d'Anna Connapinch, qui est près de 30 ans plus jeune que lui. En tout, le couple donnera naissance à sept enfants, dont deux paires de jumeaux²⁵. C'est ainsi qu'est né Emile de Antonio, l'aîné de la famille, le 14 mai 1919 à Scranton.

Dès un très jeune âge, « De » possède une curiosité hors norme et acquiert rapidement des connaissances variées sur la science, la culture et les arts – les trois sujets de prédilection de son père. Son père le pousse aussi à s'intéresser activement à la philosophie, la littérature classique et l'histoire. C'est dès son enfance que De Antonio développe une attirance pour la tradition romanesque. Il découvre dans la bibliothèque de son père les grands classiques de la littérature européenne, et démontre une affection particulière pour l'Odyssée d'Homère et les romans de Charles Dickens²⁶. C'est à travers ces lectures que le jeune Emile commence peu à peu à forger son identité. Cette identité, c'est celle d'un déraciné, aliéné par la vie dans une petite ville comme Scranton et nourrissant des ambitions de découverte du monde et de ses trésors. Comme il le décrit lui-même:

I was born here and I'm an American, but everyday I went back to a family, my father anyway, who was not American, who came to this country in maturity, not as a child, who was totally formed in Europe ²⁷.

1.1.2. Parcours académique hors du commun

Après avoir passé sa jeunesse à naviguer dans la bibliothèque libérale et agnostique de son père²⁸, et avoir ensuite excellé académiquement pendant ses années au *high school*, la passion du jeune Emile pour la littérature explose lorsqu'il fait son entrée à la prestigieuse Université Harvard en 1936, où il choisit d'étudier la philosophie et la littérature. Sa rencontre avec des professeurs

²⁵ *Id*, *Journals*, vol. 5, n° 3.

²⁶ Douglas Kellner et Dan Streible, p. 3.

²⁷ Terry de Antonio.

²⁸ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 7, n° 41.

comme Daniel Aaron, grand spécialiste de la littérature américaine, lui permet d'élargir ses horizons idéologiques²⁹.

C'est aussi durant cette période que De Antonio découvre les idées politiques de gauche. Il commence à fréquenter certaines organisations marxistes présentes sur le campus, comme la Young Communist League, qu'il doit cependant rapidement quitter à la suite d'une querelle en lien avec la poésie de T.S. Eliot, que De Antonio admire, mais que ses comparses jugent trop réactionnaire. Cette anecdote démontre très bien la ténacité des convictions du jeune Emile et témoigne aussi de son amour sans borne pour la littérature, que Lewis décrit en expliquant que De Antonio était:

[...] fixated upon honor, quality, and taste almost to the point of chivalry, and it carried over into his choice of literary icons – Eliot, Santayana, Dostoevsky – men whose conservatism and interest in religion were at odds with de Antonio's self-described Marxism and atheism³⁰.

Si cette période représente une première prise de position politique de la part de De Antonio, il faut souligner le fait que la littérature et les arts occupent toujours la place la plus importante dans sa vie et le jeune Emile ne laisse pas ses prétentions militantes prendre le dessus sur sa passion pour le romantique et pour l'idéal chevaleresque. Nous discuterons plus en détail du parcours politique du jeune de Antonio dans le deuxième chapitre.

Après la Seconde Guerre mondiale et un bref passage à Scranton où il réussit à terminer son baccalauréat à l'université locale, De Antonio s'installe à New York, où il a apparemment toujours rêvé d'habiter³¹. Fraichement arrivé dans la métropole, il s'inscrit à l'Université Columbia dans le but de compléter sa maîtrise en philosophie. Toutefois, il se retrouve vite désillusionné par le conformisme du département de philosophie, qu'il décrit comme de la « pure bullshit »³², ce qui le pousse à transférer sa maîtrise au département de littérature. Pour se soutenir financièrement, De Antonio touche sa pension militaire et une partie de l'héritage de son père, mort en 1944, tout en se trouvant un emploi comme capitaine de péniche. Cet emploi, qui consiste simplement à s'assurer que la corde du bateau attachée au bollard ne se décroche pas

²⁹ *Ibid*, n° 13.

³⁰ Randolph Lewis, p. 13.

³¹ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 2.

³² *Ibid*.

avec la marée, offre beaucoup de temps libre au jeune étudiant et est une bonne occasion pour lui de se plonger dans la lecture des grands classiques de la littérature. Il affirme d'ailleurs avoir gardé une bibliothèque de plus de deux cents livres à bord de sa péniche, ainsi qu'une machine à écrire portative³³.

L'obtention de sa maîtrise en 1947 lui offre la possibilité d'enseigner la littérature au Collège William & Mary, à Williamsburg en Virginie. Il y aurait donné un cours de *modern prose*, qu'il aurait éventuellement transformé en cours de philosophie contemporaine, ainsi qu'un cours intitulé *Great Books*, modelé sur l'un des cours qu'il a auparavant suivis à Columbia³⁴. Cette expérience sera malheureusement un échec. Malgré une certaine passion pour la transmission des savoirs et l'aspect théâtral de l'enseignement, De Antonio se retrouve incapable de composer avec ce qu'il décrit comme la monotonie de son premier poste dans le milieu académique. Comme il le dira plus tard:

What I found about teaching that was completely deplorable was the fact that the repetition was unbearable. I think you have to be theatrical to be a teacher. It was just the rehearsed part I didn't like³⁵.

Après son départ de William & Mary, De Antonio retourne à New York, où il commence à fréquenter la faune du milieu artistique et intellectuel du quartier de Greenwich Village. C'est par exemple au White Horse, l'une de ses buvettes favorites, que « De » fait la connaissance de Dylan Thomas, l'un des poètes les plus importants du XX^e siècle, avec qui il noue une amitié³⁶. Le poète britannique passe beaucoup de temps à New York au début des années 1950 et partage avec De Antonio une propension pour l'alcool, qui mène éventuellement à la mort précoce de Thomas, qui décède à l'hôpital St. Vincents de New York en 1953.

C'est cette passion pour la littérature qui mène éventuellement De Antonio à s'essayer comme romancier. Cette expérience sera aussi de courte durée et De Antonio doit finalement se résoudre au fait que sa plume ne fait pas le poids face à celle des ses préférés du moment: Homère, Dante

³³ *Ibid*, p. 3.

³⁴ *Ibid*.

³⁵ *Ibid*, p. 4.

³⁶ *Ibid*, p. 2.

et Balzac³⁷. Malgré une passion pour la littérature qui définit les premières décennies de sa vie, Emile de Antonio n'y a jamais trouvé le médium d'expression de son identité artistique. Toutefois, cette passion pour la littérature contribue à façonner sa sensibilité artistique et permet notamment à De Antonio de s'épanouir pleinement dans le Manhattan bohémien qu'il rencontre au début des années 1950.

1.2. Rencontre avec la scène artistique new-yorkaise

1.2.1. De Antonio et l'alcool

Malgré le développement d'une sensibilité artistique et d'une culture générale hors norme qui lui permet de converser et d'échanger avec grande aisance avec les artistes et les intellectuels qu'il rencontre dans les cafés et les bars du quartier new-yorkais de Greenwich Village – comme le San Remo ou encore le White Horse – l'intégration de De Antonio à la contre-culture new-yorkaise n'aurait pas été possible sans son penchant pour la fête et la beuverie. L'alcool donne la capacité presque magique à « De » de faire des rencontres fortuites. Ce penchant pour l'alcool apparaît pour la première fois pendant son passage à Harvard. Lewis relate que:

[...] the freedom of college life presented new opportunities for overcoming loneliness, boredom, and angst in the form of sport cars, wild parties and the never-ending stream of gin rickeys, the beginning of the heavy consumption of alcohol that plagued him for the rest of his life³⁸.

En 1980, De Antonio rédige une critique du livre *Drink* de l'historienne britannique Constantine Fitzgibbon pour le compte du magazine culturel new-yorkais *The Village Voice*, dans laquelle il raconte de manière très amusante son amour pour la boisson³⁹. Il écrit dans son texte:

I love good bars in mid-afternoon when they're quiet and empty and serious... The Raphael after lunch, before drink time, when the bar looks like the living room of a seedy comfortable country house. The Dom Perignon perfect, cool.

³⁷ Emile de Antonio et Mitch Tuchman, *Introduction to Painter's Painting by Emile de Antonio*, 1983.

³⁸ Randolph Lewis, p. 12.

³⁹ Emile de Antonio, « Review of Constantine Fitzgibbon's *Drink* », *The Village Voice*, 1980.

Il décrit ensuite ses visites à l’Oak Room du Plaza Hotel juste après sa sortie de l’armée, où il passe son temps à regarder les arbres de Central Park par la fenêtre en enfilant des dry martinis très froids, ce qu’il décrit comme son « lethal postwar breakfast ».

Il faut aussi noter l’apparition de De Antonio dans le film *Drunk* de son ami Andy Warhol, filmé en 1965, et dans lequel « De » ingère en 20 minutes l’entièreté d’une bouteille de whisky. S’ensuivent diverses grimaces à la caméra et un De Antonio saoul mort qui s’écroule sur le plancher du Factory, le fameux studio de Warhol. Si l’humiliation immédiate que De Antonio ressent lors du visionnement du film force *Drunk* à rester verrouillé dans une armoire jusqu’à longtemps après la mort du documentariste, l’existence du film est la preuve que De Antonio est un visage très familier dans ce monde rempli de créatifs et de penseurs, qu’il décrit lui-même comme « the homosexual avant-garde »⁴⁰.

1.2.2. Influence de John Cage et de la pensée avant-gardiste

En 1954, De Antonio quitte l’agitation de Manhattan pour s’installer dans une grande maison de campagne dans le Rockland County, un *exurb* juste au nord de New York⁴¹. Un de ses voisins est alors le compositeur d’avant-garde John Cage, avec qui il noue une amitié. À partir du début des années 1930, Cage est le chef de file de l’expérimentation musicale aux États-Unis. Il sera notamment reconnu pour son œuvre « 4’33 », une pièce *live* qui consiste en une période de silence de 4 minutes 33 secondes durant laquelle le spectateur est invité à prendre conscience des subtilités du bruit environnant. John Cage est l’un des premiers compositeurs contemporains dont la pratique contribue à révolutionner l’approche théorique à la musique et il exerce toujours aujourd’hui une influence considérable sur les mouvements d’avant-garde en musique partout à travers la planète.

Selon De Antonio, malgré le fait que la pratique de Cage soit complètement différente de la sienne, sa rencontre avec le compositeur aurait eu un effet direct sur son *life style*⁴², une déclaration qui suggère une influence surtout philosophique et spirituelle. Cage serait responsable de l’adoption par « De » des principes de la philosophie du Zen. L’intégration de ces concepts par

⁴⁰ Alan Rosenthal.

⁴¹ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 7.

⁴² *Ibid.*

De Antonio lui aurait permis de renverser ce que Randolph Lewis a décrit comme « the authority of tradition »⁴³. Le cinéaste a plus tard décrit Cage comme « the greatest influence in my life as an artist »⁴⁴.

En 1955, De Antonio organise un concert de John Cage dans une école secondaire du Rockland County. Malgré la tempête, un grand nombre d'artistes et autres *socialites* font le voyage depuis Manhattan et l'événement est un succès phénoménal⁴⁵. La journée du concert, « De » fait sa première rencontre avec les peintres Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Le courant passe immédiatement entre De Antonio et les deux artistes et cette rencontre mène à la création d'*Impresarios Inc.*, une boîte de production fondée par les trois hommes dans le but de produire un concert en hommage aux 25 ans de carrière de Cage au théâtre Town Hall de New York en 1957.

Le concert de musique expérimentale est alors un véritable *who's who* de la contre-culture new-yorkaise et un autre succès, ce qui force ensuite De Antonio à le comparer à la première du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. La représentation de ce ballet à Paris en 1913 avait à l'époque provoqué un tel tollé, qu'il est aujourd'hui considéré comme l'un des événements les plus marquants de l'histoire de la musique classique. Un des spectateurs présents au Town Hall lors de la rétrospective sur Cage aurait apparemment été dans la foule lors du célèbre concert de Stravinsky, et aurait personnellement confirmé l'affirmation de De Antonio⁴⁶. L'année suivante, *Impresarios Inc.* produisent aussi une représentation du danseur contemporain et chorégraphe Merce Cunningham au Phoenix Theater⁴⁷. L'organisation de ces événements et la création d'*Impresarios Inc.* marquent le début de la participation active de De Antonio au milieu artistique new-yorkais.

⁴³ Randolph Lewis, p. 23.

⁴⁴ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 9, n° 6.

⁴⁵ *Ibid*, vol. 3.

⁴⁶ *Id*, *Letter to Geoffrey Bridson*, 17 août 1966.

⁴⁷ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 7.

1.2.3. De Antonio: *wheeler & dealer* officiel du monde de l'expressionnisme abstrait

C'est à la même époque que De Antonio débute une carrière de ce qu'il décrit comme « wheeler-dealer » dans le monde des arts⁴⁸, et commence à travailler de très près avec les peintres du mouvement de l'expressionnisme abstrait, dont font partie Rauschenberg et Johns. Ce mouvement, aussi appelé l'École de New York, est alors dans son Âge d'or et est décrit par la presse et les critiques d'art comme la réponse américaine à la domination européenne dans le domaine des beaux-arts. Le chef de file du mouvement est Jackson Pollock, reconnu pour ses toiles titanesques recouvertes de *drippings* multicolores, et qui font depuis la tentation des plus grands collectionneurs et musées du monde. Parmi les autres grands peintres du mouvement, il faut aussi citer les noms de Frank Stella, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman et Willem de Kooning. De Antonio sera en contact direct avec tous ces artistes.

Le terme « expressionnisme abstrait » fait sa première apparition en 1946 dans un article du critique d'art Robert Coates publié dans le *New Yorker* et décrivant le travail du peintre allemand, ensuite installé à New York, Hans Hofmann⁴⁹. L'expression renvoie directement à un croisement entre l'intensité émotionnelle des peintres de l'expressionnisme allemand et l'esthétisme anti-figuratif des maîtres de l'abstrait européen tel Kandinsky et Mondrian. Malgré ses apparences apolitiques, certains critiques d'art ont depuis décrit le mouvement comme une réponse à l'ultraconservatisme rampant présent dans la société américaine de la Guerre froide⁵⁰.

Parmi ces artistes, ceux qui ont le plus d'influences sur la carrière de cinéaste de De Antonio sont définitivement Rauschenberg et Johns – et ce non seulement par leur proximité avec le réalisateur et leurs collaborations entrepreneuriales – mais surtout par le caractère idiosyncrasique de leurs pratiques artistiques respectives. C'est cet aspect qui rejoint le plus De Antonio. Les deux artistes sont alors reconnus pour leur utilisation du collage, qui consiste à assembler des images trouvées avec des formes et des mots. Selon De Antonio, c'est directement du travail de Rauschenberg et Johns que lui serait venue l'idée de faire du cinéma documentaire à partir de ce qu'il décrit

⁴⁸ *Ibid*, p. 8.

⁴⁹ David Anfam, *L'Expressionnisme abstrait*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 105.

⁵⁰ Cecile Shapiro et David Shapiro, « Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting », dans *Reading Abstract Expressionism*, Yale University Press, p. 339.

comme du *dead footage*⁵¹, un style qui, comme nous le verrons plus tard, définit ensuite sa démarche cinématographique, plus particulièrement dans *In the Year of the Pig*. Rauschenberg et Johns auraient convaincu De Antonio que « art can be made out of junk »⁵².

1.2.4. Amitié avec Andy Warhol et naissance du Pop Art

Peu à peu, De Antonio commence à se forger un rôle important dans ce petit monde de la peinture new-yorkaise. Il utilise alors ses contacts et ses talents de vendeurs pour mettre en relation des artistes avec des propriétaires d'entreprises qui souhaitent s'offrir un petit relooking de vitrine par un artiste à la mode. Rauschenberg et Johns réalisent par exemple la vitrine du prestigieux bijoutier Tiffany's⁵³. De Antonio met aussi un propriétaire de cinéma portoricain de Spanish Harlem en contact avec Andy Warhol. Ce dernier lui suggère alors de repeindre sa salle entièrement en rose⁵⁴.

Parmi les artistes mentionnés dans ce chapitre, Andy Warhol, le roi du Pop Art, l'homme des « 15 minutes de gloire », des cannes de soupe Campbell, des Marilyn Monroe multicolores et de la banane des Velvet Underground, est certainement le plus connu du grand public. De Antonio et Warhol se rencontrent pour la première fois par l'entremise Tina Fredericks, qui est à l'époque la compagne de De Antonio et qui travaille pour le compte du magazine de mode *Vogue*⁵⁵. Warhol est alors un néophyte dans le monde de la peinture, produisant des œuvres dans le style de l'expressionnisme abstrait sans grande originalité.

Selon Warhol, c'est à De Antonio qu'il doit son épiphanie artistique. Selon l'histoire, Warhol aurait présenté à De Antonio deux peintures représentant une bouteille de Coca-Cola, l'une dans le style abstrait et l'autre une réplique presque identique de la publicité. « De » aurait immédiatement constaté le génie de la deuxième œuvre et se serait exclamé: « It's our society. It's who we are. It's absolutely beautiful and naked and you ought to destroy the first one and show the other »⁵⁶. Ce style hyper réaliste et publicitaire deviendra la marque de commerce du

⁵¹ Alan Rosenthal.

⁵² Bruce Jackson.

⁵³ Fred Lawrence Guiles, *Loner at the Ball: The Life of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989, p. 119.

⁵⁴ Tanya Neufeld.

⁵⁵ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 6, n° 3.

⁵⁶ Andy Warhol et Pat Hackett, *POPism: The Warhol Sixties*, Boston, Mariner Books, 2006, 416 p.

Pop Art, dont Warhol sera le chef de file incontesté. Warhol crédite De Antonio comme étant la plus grande influence sur son parcours artistique, allant jusqu'à déclarer que: « De was the first person I know of to see commercial art as real art and real art as commercial art, and he made the whole New York art world see it that way, too »⁵⁷.

Si Warhol est aussi admiratif de la sensibilité artistique de son ami, il ne faut pas oublier que De Antonio a aussi retenu beaucoup de choses de la pratique artistique de Warhol, principalement en lien avec la réflexion proposée par le Pop Art sur la question de la subjectivité. En choisissant de représenter des objets et des personnages du quotidien dans leur état le plus pur – c'est-à-dire leur forme commerciale – Warhol s'amuse avec la conception générale que le public se fait des œuvres d'art et remet directement en question les dogmes de l'art contemporain. La réflexion sur la subjectivité qui définit la démarche historique derrière *In the Year of the Pig* fait écho aux réflexions de Warhol sur la dictature de l'image dans l'Amérique moderne. Parallèlement à De Antonio, Warhol devient lui aussi cinéaste au début des années 1960. Si la démarche cinématographique des deux artistes est complètement différente et indépendante l'une de l'autre, l'adoption de la caméra et de la table de montage par les deux hommes est la preuve que le cinéma est à la mode dans les cercles d'artistes et d'intellectuels du milieu d'avant-garde new-yorkais.

1.3. Rencontre avec le monde du cinéma indépendant new-yorkais

1.3.1. De Antonio et le cinéma: cinéaste malgré lui?

Si l'intérêt du jeune Emile de Antonio pour le cinéma est pratiquement inexistant, il apprécie tout de même le cinéma comique des Marx Brothers, particulièrement la satire politique *Duck Soup* et les comédies rocambolesques de W.C. Fields⁵⁸. Preuve de son manque de sérieux par rapport au septième art, il aurait apparemment éclaté de rire en plein milieu d'une représentation du très sérieux *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman⁵⁹. De Antonio n'est pas plus attiré par les superproductions du cinéma hollywoodien. Les films présentés aux troupes pendant son séjour dans le Pacifique pendant la Seconde Guerre mondiale auraient reçu la mention de « puerile

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Alan Rosenthal.

⁵⁹ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 9, n° 6.

bullshit » de la part du futur documentariste⁶⁰ et il affirmera plus tard: « I was totally disinterested in film. I never went to movies. I went to movies if I had a hangover. It didn't make any difference what the film was. I found the medium uninteresting »⁶¹.

Tout cela change en 1959 lorsque De Antonio se rend à une projection du film indépendant *Pull My Daisy*, un projet expérimental réalisé par le photographe Robert Frank et l'artiste peintre Alfred Leslie, avec un texte de Jack Kerouac, et mettant en vedette le peintre Larry Rivers et le poète *beat* Allen Ginsberg. Ces artistes de la contre-culture new-yorkaise utilisent le cinéma comme une expression de leur subconscient et *Pull My Daisy* est l'occasion de diffuser les poèmes de Kerouac et Ginsberg dans un nouveau contexte. Le court-métrage est alors une révélation totale pour De Antonio et son visionnement lui fait prendre conscience des possibilités créatives et de la versatilité artistique qu'offre le médium cinématographique. « De » est étonné de voir un film qu'il peut comparer avec les œuvres de ses collègues peintres, surtout lorsqu'il constate le peu de moyens avec lesquels celui-ci a été produit. Le futur documentariste décrit sa connexion avec *Pull My Daisy* en expliquant:

I liked the film because it was a very grubby little film, very cheaply made. It was a very alive film and it had a great sense of black-and-white which I liked. I was suddenly looking at films, looking at films I should have seen before, and I was excited by them⁶².

Il est alors progressivement séduit par le monde du cinéma indépendant new-yorkais de l'époque.

Son amour pour *Pull My Daisy* encourage De Antonio à utiliser ses connexions dans le milieu artistique pour participer à sa distribution. Très vite, « De » se fait beaucoup d'amis dans le petit milieu du cinéma indépendant new-yorkais et, en septembre 1960, avec plus d'une vingtaine de collègues, il fonde le collectif « The Group », dont font partie Frank et Leslie, et dont le but est de se positionner à l'encontre des conventions du cinéma hollywoodien en créant un réseau de distribution et de financement complètement indépendant⁶³. Plus tard, le collectif prend le nom de

⁶⁰ *Ibid*, vol. 21.

⁶¹ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 8.

⁶² Tanya Neufeld.

⁶³ Douglas Kellner et Dan Streible, p. 11.

New American Cinema Group et nomme De Antonio sur le conseil exécutif, ce qui se veut une expérience peu concluante, alors qu'il quitte son poste en 1962.

1.3.2. Découverte du cinéma politique: les *early soviet films*

C'est aussi pendant cette période que « De » prend ses premiers contacts avec les *early soviet films*, plus précisément ceux du cinéaste Sergueï Eisenstein, réalisateurs de plusieurs des grands classiques de la propagande soviétique comme *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *La Grève* (1925) et *Octobre* (1927)⁶⁴. De Antonio est immédiatement attiré par l'utilisation très novatrice du montage par Eisenstein et le caractère politique de son cinéma.

De manière plus générale, le cinéaste en herbe est fasciné par les promesses utopiques de la société des premières années du régime soviétique, qu'il perçoit comme un laboratoire d'expérimentation non seulement sociale, mais surtout artistique. Pour lui, cette période de l'histoire témoigne du rôle fondamental que doivent jouer les arts dans les sociétés modernes. Il décrit, dans un texte datant de 1969, la Révolution russe comme « something which I love passionately »⁶⁵ et voit le Moscou de l'ère Lénine comme le centre artistique de son époque, précisant que:

Between 1917-1923, there was more going on in Moscow in shambles than what was going on in New York or Paris or London. The constructivists, the new architecture, Gabo, Pevsner, Malevich, the new theater, the new film... And all of this, of course, was suppressed because of the Stalinist dictatorship. Now this is a Romantic view of the world. It is Romantic views, myths, structures, to which I adhere⁶⁶.

Cependant, la cinéaste soviétique qui a le plus souvent été comparée à De Antonio⁶⁷ est certainement celle que l'on décrit comme la mère du cinéma documentaire politique, la documentariste Esther Choub. Les films de Choub, notamment *La Chute de la Dynastie Romanov* (1927), représentent les premiers exemples de « compilation films », un terme utilisé pour la première fois par le critique de cinéma Jay Leda dans son livre *Films Beget Films*, publié en 1964⁶⁸. La démarche de Choub consiste à construire des films documentaires à partir de

⁶⁴ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 30.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 88.

⁶⁸ Jay Leda, *Films Beget Films*, Londres, Allen and Unwin, 1964, 176 p.

différents morceaux d'images qu'elle récolte ici et là dans des *newsreels* et autres sources disponibles. Les films de Choub ont une dimension intrinsèquement politique, puisqu'ils ont été conçus pour être utilisés comme des objets de propagande par le gouvernement soviétique.

Même si De Antonio n'est pas en contact avec le travail de la réalisatrice lorsqu'il réalise son premier film en 1964, son approche cinématographique ressemble étrangement à celle développée par la cinéaste soviétique quarante ans plus tôt. Si l'histoire ne dit pas si De Antonio est finalement entré en contact avec les documentaires de Choub, on sait toutefois que le travail de la réalisatrice influence fortement la première génération de films documentaires politiques produits aux États-Unis⁶⁹ comme *The March of Time*, une série de films sur l'actualité présentée dans les cinémas partout au pays entre 1935 et 1951. Si on ne peut pas parler d'une influence directe, le travail de De Antonio s'inscrit dans la même tradition du « compilation film » initiée par Choub en Union soviétique dans les années 1920.

1.3.3. Rencontre avec Dan Talbot et première expérience en tant que cinéaste

C'est à travers ses activités dans le New Cinema Group que De Antonio fait la rencontre de Daniel Talbot, qui est alors directeur du New Yorker Theater, une salle de cinéma indépendante, située dans le West Side, ayant pour but la distribution et la diffusion de productions locales et du cinéma d'auteur et d'avant-garde. Talbot est notamment l'un des premiers aux États-Unis à avoir diffusé les films de Bernardo Bertolucci et de Jean-Luc Godard⁷⁰. Pour De Antonio, Talbot et son New Yorker Theater seraient parmi les grands responsables du renouveau du cinéma indépendant aux États-Unis, ayant directement participé à « reshape the taste of the American cinema audience »⁷¹. Lors d'une discussion, De Antonio et Talbot s'entendent pour dire que les *Army-McCarthy hearings* représentent le plus grand événement télévisuel des années 1950⁷². À la suite de cette discussion, Talbot est immédiatement interpellé par l'idée de présenter les images du procès dans son cinéma.

⁶⁹ Randolph Lewis, p. 44.

⁷⁰ Fred Lawrence Guiles, p. 119.

⁷¹ Alan Rosenthal.

⁷² Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 10.

Après avoir visionné les 188 heures de matériel télévisuel du procès, De Antonio insiste pour transformer le tout en long-métrage d'une heure et demie, ce à quoi Talbot aurait répondu: « You don't know anything about film, let's ask Orson Welles to do it »⁷³. Après le refus du réalisateur de *Citizen Kane*, les deux partenaires s'attèlent à la tâche de trouver le cinéaste qui pourra le mieux concrétiser leur projet. Les deux partenaires d'affaires se tournent au départ vers Irving Lerner, un monteur ayant auparavant travaillé avec le documentariste Robert Flaherty, et finalement vers Paul Falkenberg, un autre monteur qui a notamment beaucoup travaillé sur des films allemands durant les années 1920 et possède aussi plusieurs liens avec le milieu des arts new-yorkais.

Toutefois, le montage proposé par Falkenberg, qui inclut des images des tanks soviétiques sur la Place Rouge, de la famine en Afrique, et d'une église du Vermont, horripile De Antonio⁷⁴. Après avoir renvoyé Falkenberg et convaincu Talbot de ses capacités à réaliser le film lui-même, voilà maintenant Emile de Antonio officiellement cinéaste. Dans le prochain chapitre, nous verrons le rôle que joue l'identité politique de De Antonio dans le développement de sa carrière de cinéaste et la création d'*In the Year of the Pig*.

⁷³ Alan Rosenthal.

⁷⁴ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 12.

Chapitre 2: De Antonio le rebelle

Parallèlement au développement de l'identité artistique de De Antonio survient une prise de conscience politique. Tout comme sa passion pour les arts et la littérature, son militantisme prend racine dans son enfance à Scranton. Élevé dans une famille bourgeoise, le jeune « De » ne perd pas beaucoup de temps avant de prendre conscience des inégalités qui l'entourent et a développé une résistance face à l'autorité et une insoumission par rapport à toute forme de discipline. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au développement de son identité politique et militante, qu'il construit en partie à partir des récits qu'il découvre en parcourant incessamment la bibliothèque de son père. Cette identité dissidente prend ensuite une nouvelle dimension lors du passage de De Antonio à Harvard, qui est à cette époque un foyer de la pensée politique de gauche aux États-Unis.

Après son service dans l'armée pendant la Seconde Guerre mondiale, De Antonio perd rapidement sa foi en la capacité du militantisme à changer le monde. S'ensuit une longue période au cours de laquelle De Antonio n'est guère impliqué dans la politique. C'est durant cette période qu'il adopte une idéologie ancrée certes dans la pensée marxiste, mais davantage en phase avec les idées du groupe d'intellectuels que l'on désigne sous le nom des *New York Intellectuals* – une nouvelle génération de penseurs américains cherchant à se distancer du marxisme traditionnel pour proposer une philosophie basée sur le concept d'*ethical individualism*. C'est dans cette tendance que s'inscrit son adoption du cinéma documentaire politique. Selon le principal intéressé, il aurait « sniffed in the air that politics might work again » au début des années 1960⁷⁵. Ce chapitre s'intéresse au caractère politique du cinéma de De Antonio et aux raisons précises qui l'ont poussé à s'investir dans une croisade sans fin contre l'establishment politique américain, qui culmine finalement avec la production d'*In the Year of the Pig* en 1968.

⁷⁵ Alan Rosenthal.

2.1. Jeunesse engagée: entre marxisme et idéalisme

2.1.1. De Garibaldi à Hô Chi Minh: De Antonio et les grands récits révolutionnaires

Étant originaire d'un milieu qu'il décrit lui-même comme « upper middle class »⁷⁶, Emile de Antonio comprend dès sa jeunesse que sa vie n'est pas tout à fait comme celle des autres fils d'immigrants de Scranton. Comme il le dit lui-même: « My own background was simply a different background than the average Italian Americans in this country »⁷⁷. Le petit monde intellectuel de sa famille favorise sa prise de conscience précoce des inégalités qui l'entourent. Le Scranton du début du XX^e siècle est alors une ville en pleine expansion industrielle. Dû aux mines de charbon anthracite présentes dans la région, la ville attire beaucoup d'immigration venue principalement d'Irlande, d'Europe de l'Est et d'Italie. Toutefois, contrairement à la famille de Antonio, ces immigrants vivent largement dans la pauvreté et sont souvent appelés à travailler dans des conditions exécrables. Très tôt dans sa vie, « De » aurait eu la capacité à percevoir le clivage entre la situation de sa famille et celle des autres immigrants établis à Scranton, une perception que les événements de la crise économique de 1929 n'aident certainement pas à changer et il se rappelle avoir détesté « [...] the difference between those who had nothing but false hope and those of us who had the world »⁷⁸.

Parallèlement à cette prise de conscience politique, De Antonio commence à montrer les premiers signes de son tempérament rebelle et indiscipliné. Ce tempérament devient particulièrement apparent lorsque « De » est envoyé dans un collège catholique privé, où il refuse de baisser la tête pendant les prières⁷⁹. Comme pour le développement de sa sensibilité artistique, les origines de ce trait de personnalité se trouvent dans la bibliothèque de son père Emilio. Encore plus que les romans de Dickens et l'Odyssée d'Homère, les récits qui fascinent le plus le jeune Emile sont ceux qui traitent de l'histoire de l'Europe et particulièrement ceux qui décrivent les grandes révolutions et les croisades vers l'affirmation nationale. Plus précisément, les récits à la gloire de Garibaldi, le père de la patrie italienne et le héros préféré de son père, captive le jeune homme – qui s'en inspire pour forger sa vision du monde. Il raconte plus tard:

⁷⁶ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 2.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Randolph Lewis, p. 11.

⁷⁹ *Ibid*, *Journals*, vol. 5, n° 147.

As a young man, I knew as much about the Risorgimento, as much about the French Revolution, as I did about the American Revolution. My father probably knew more about Saint-Just than he did about George Washington and Nathanael Greene. I read about Washington and Greene, but my first hero was Napoleon because my father used to tell me all those Stendhalian tales of Napoleon⁸⁰.

C'est à travers cette citation De Antonio – qui nous parle de son appréciation pour le révolutionnaire français Louis-Antoine de Saint-Just, des pères fondateurs de l'Amérique George Washington et Nathanael Greene et de Napoléon – qu'il est possible de mieux comprendre l'appréciation particulière du cinéaste pour les grands personnages historiques.

Sa fascination pour la représentation de Napoléon par l'auteur réaliste français Stendhal dans ses livres *La Vie de Napoléon* et *Mémoires sur Napoléon* parus en 1876 peut sembler de prime abord un peu contradictoire. Il faut toutefois savoir que la particularité de la représentation de Napoléon dans l'œuvre de Stendhal repose dans la dualité entre les convictions politiques de l'auteur, considéré comme un libéral et un disciple des philosophes des Lumières, et son admiration du personnage. Pour Stendhal, Napoléon représente ce qu'il décrit comme la *grandeur d'homme*. Malgré une enfance et des débuts modestes, Napoléon a fini par profondément changer le cours de l'histoire, ce qui contribue selon Stendhal à mythifier le personnage⁸¹. C'est l'aspect romantique, et même épique, derrière la figure de Napoléon, qui aurait autant attiré le jeune Emile. Dès sa jeunesse, « De » aurait eu tendance à mythifier ce genre de personnages historiques, de la même manière qu'il mythifie Hô Chi Minh lorsqu'il produit *In the Year of the Pig* en 1968.

2.1.2. Harvard, foyer de la jeunesse communiste américaine

Lorsque De Antonio fait son entrée à Harvard en 1936, les idées de gauche n'ont jamais été aussi populaires aux États-Unis. Les promesses du New Deal de Roosevelt, qui sauve l'Amérique de la crise financière à coup d'investissements dans les programmes gouvernementaux, donnent l'espoir à plusieurs de l'avènement d'une société plus égalitaire. Ce mouvement de gauche est particulièrement présent chez les jeunes, qui sont nombreux à rejoindre les John Reed Clubs, des associations instaurées dans le but de répandre les idées de Marx chez la jeunesse intellectuelle

⁸⁰ Terry De Antonio.

⁸¹ Dennis Porter, « Stendhal and the Lesson of Napoleon », *PMLA*, vol. 85, n° 3, Mai 1970, 456-462.

dans les universités partout au pays. Harvard ne fait pas exception à la règle et on trouve sur le campus plusieurs associations communistes comme la Young Communist League ou encore la American Student Union. L'attention de De Antonio, qui a fait ses premières lectures sur l'Union soviétique durant l'adolescence⁸² et se considère maintenant comme un marxiste à part entière, est rapidement détournée de ses livres de cours (il se retrouve même à échouer à son cours d'italien, une honte pour un fils d'immigrant lombard comme lui)⁸³ pour se focaliser sur les activités communautaires qu'offrent ces différentes organisations politiques.

Toutefois, la lune de miel sera de courte durée alors que De Antonio est rapidement confronté à la rigidité idéologique propre au marxisme américain de l'époque, qui est alors largement influencée par l'Union soviétique et son dictateur Joseph Staline. Ce différend mène éventuellement à des confrontations – comme celle autour de la poésie de T.S. Eliot discutée dans le premier chapitre – qui forcent le jeune Emile à quitter la Young Communist League. Pour « De », la pensée stalinienne représente le côté sombre de l'idéologie de gauche et a toujours été un frein à son intégration au mouvement communiste. On se rappelle notamment qu'il accuse Staline d'avoir détruit l'utopie artistique et sociale représentée selon lui par les premières années du régime soviétique en Russie⁸⁴. Il aurait aussi déclaré, peu avant sa mort: « I disliked the Soviet domination of the American Communist Party »⁸⁵.

Le départ de De Antonio des organisations communistes de Harvard ne marquent toutefois pas la fin de son militantisme étudiant. En 1939, il manifeste contre la vente de billets illégaux pour les matchs de football de l'université, revêtu d'un panneau sandwich avec la mention « Scalp the scalpers ». Il sera finalement expulsé de Harvard quelques mois plus tard après avoir mis le feu à un ascenseur lors d'une beuverie⁸⁶. Il serait toutefois erroné de dénoter des intentions politiques derrière ces actes d'indiscipline et le caractère marxiste de son identité politique relève finalement plus de son caractère rebelle et insoumis que d'un véritable attachement pour les idées de Marx. Signe de sa vision contradictoire des idées communistes, De Antonio décide de faire une brève immersion dans le monde de la classe ouvrière à sa sortie de Harvard en devenant

⁸² FBI, Emile de Antonio files, III-32581.

⁸³ Emile de Antonio, *Letter to his sister Ursula*, 1943.

⁸⁴ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 38.

⁸⁵ *Ibid*, *Mr. Hoover & I*, 1989, 88 minutes.

⁸⁶ FBI, 100-630.

débardeur au port de Baltimore, une expérience qui sera de très courte durée alors que le futur cinéaste arrive rapidement à la conclusion qu'il n'est probablement pas fait pour ce genre de travail⁸⁷. L'identité politique du jeune de Antonio relève finalement de son parcours singulier et de son caractère anticonformiste. S'il adopte une idéologie qui se veut à gauche, cette idéologie s'inscrit difficilement dans le marxisme traditionnel de l'époque et elle relève beaucoup plus d'une vision individualiste et romantique du monde que d'une véritable passion pour la rhétorique communiste.

2.1.3. De Antonio et la Seconde Guerre mondiale: une période nébuleuse

On sait très peu de choses sur le passage d'Emile de Antonio dans l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. En effet, le principal intéressé est toujours resté très évasif sur le sujet et les historiens n'arrivent pas à un consensus sur la question. Lewis aurait même suggéré que De Antonio n'a jamais vu de combat de ses propres yeux, ayant plutôt passé les années de guerre dans un bureau de fonctionnaires à Washington⁸⁸. Toutefois, selon les dires de De Antonio – supportés par cette photo tirée de l'ouvrage de Kellner et Streible (Annexe B) – il aurait plutôt rejoint l'Air Force de manière volontaire en 1942, six mois après l'attaque de Pearl Harbor, pour des raisons qui demeurent aujourd'hui inconnues. Il sera ensuite déployé sur l'île de Tinian dans le Pacifique, comme pilote de bombardier. Dans une citation tirée de son journal et rédigée en 1979, De Antonio décrit pour l'une des rares fois son expérience dans l'armée en détail:

Did I hate that army world more than anyone else? I hated shitting with others. I was frightened. I didn't like anyone at all except my bombardier. All the rest were drones, in spite of class, schooling or lack. They were equal in the mediocrity and indifference. The perfection corporation men. More frightened by a general than by planes blowing up on takeoff. The madmen took possession on an island with the highest security and got off from the entire world. We got drunk, we sat on ammo crates and watched movies. I walked out even on that⁸⁹.

Selon ce qu'il est possible de comprendre de cette citation, le conformisme et la discipline militaire ne faisaient pas bon ménage avec la personnalité rebelle du jeune de Antonio. Malgré tout, il est important de discuter de cet événement, plus particulièrement dans le contexte du développement d'une idéologie de gauche chez le personnage de De Antonio et de voir, surtout à

⁸⁷ Tanya Neufeld.

⁸⁸ Randolph Lewis, p. 15.

⁸⁹ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 21, Janvier 1979.

travers cette citation, comment De Antonio commence déjà à s'opposer au caractère militaire de l'Amérique. Cette opposition se cristallise ensuite à travers la réalisation d'*In the Year of the Pig*.

2.1.4. Les *New York Intellectuals*: rupture avec le marxisme traditionnel

Si De Antonio se décrit comme « basically apolitical » après son retour au pays⁹⁰, cela ne veut pas dire qu'il tourne complètement le dos à ses convictions politiques. La période de l'après-guerre est une période charnière pendant laquelle il tourne le dos au marxisme traditionnel pour plutôt adopter une forme de pensée de gauche qui circule alors abondamment chez ceux qu'on appelle alors les *New York Intellectuals*. C'est notamment à travers les publications de cette nouvelle génération d'intellectuels américains qu'on assiste à un renouveau dans le domaine de la pensée critique de gauche aux États-Unis.

Le membre des *New York Intellectuals* dont les idées se rapprochent le plus de celles de De Antonio est probablement Dwight Macdonald. Tout comme chez « De », le militantisme de Macdonald prend ses origines dans les organisations marxistes des années 1930. Macdonald occupe à l'époque le poste d'éditeur du *Partisan Review*, un magazine culturel affilié avec le Parti communiste américain. Après avoir tourné le dos à l'American Communist Party en réponse aux révélations sur les purges staliniennes, il met sur pied le périodique de gauche *Politics* en 1944. Le but premier de *Politics* est de s'approprier l'idéologie marxiste propre à la *Old Left* des années 1930 et de la transformer en nouvelle forme de radicalisme de gauche qui aurait pour but de couper les liens avec l'Union soviétique. Les articles publiés dans *Politics* font par exemple la promotion de valeurs pacifistes⁹¹ et encouragent les lecteurs à pratiquer l'*ethical individualism*, une philosophie qui encourage le développement complet de chaque individu et l'abolition de toute norme sociale au profit de la satisfaction immédiate dans le travail, les loisirs, la vie sexuelle et tous les autres aspects de la nature humaine⁹².

Comme De Antonio, Macdonald a longtemps été fasciné par les arts et les promesses utopiques des premières années du régime soviétique et il partage avec le réalisateur la conviction selon

⁹⁰ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 7.

⁹¹ Kevin Mattson, *Intellectuals in Action: The Origins of the New Left and Radical Liberalism, 1945–1970*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2002, p. 30.

⁹² *Ibid*, p. 34.

laquelle la culture se doit d'être l'un des moteurs des sociétés modernes. Il s'est lui aussi beaucoup intéressé aux *early soviet films*, publiant au passage quelques articles sur les films d'Eisenstein. Dans son livre, Randolph Lewis explique parfaitement la connexion qui existe entre De Antonio et Macdonald en affirmant que:

Both were radicals who scorned the Soviet Union as much as the capitalist consumer culture of their own country. Both were political democrats and cultural conservatives, at least in their defense of artistic standards and tradition⁹³.

Pourtant, aucune source n'indique que les deux hommes se sont directement côtoyés, même si on sait que Macdonald a apparemment adoré *Point of Order*, le qualifiant de « good cinema and better history »⁹⁴.

Si De Antonio côtoie plusieurs de ces intellectuels tels Hannah Arendt, Norman Mailer, Daniel Bell, Paul Goodman ou encore Clement Greenberg (avec qui il collabore plus tard sur l'élaboration de son film *Painter's Painting*) dans les établissements de Greenwich Village qu'il fréquente, il serait faux d'affirmer qu'il est un membre actif du mouvement. Toutefois, les idées développées par ces penseurs sont très utiles pour mieux comprendre comment se définit l'identité politique de De Antonio à la veille de sa carrière de documentariste politique. Beaucoup de ces intellectuels ont le même âge que « De » et sont aussi d'anciens communistes qui, après avoir pris conscience des abus du régime stalinien, rejettent leur affiliation à l'Union soviétique, pour proposer une forme de pensée de gauche américaine. Tout comme pour ces intellectuels, son identité américaine est un aspect très important de sa personnalité, et explique que: « It does not mean that I am anti-American because I'm a Marxist. I regard myself as a patriot »⁹⁵. Établir les similitudes entre l'identité politique du futur cinéaste et celle des *New York Intellectuals* nous permet finalement de mieux mettre en contexte la prise de position politique qu'effectue le cinéaste dans ses films, plus particulièrement dans *In the Year of the Pig*, et de comprendre comment cette prise de position est le résultat d'un bagage idéologique complexe et nuancé.

⁹³ Randolph Lewis, p. 13.

⁹⁴ Dwight Macdonald, « Review of *Point of Order* », *Esquire*, 1963.

⁹⁵ Terry de Antonio.

2.2. De Antonio face à l'establishment politique américain de la Guerre froide

Si sa relation compliquée avec les organisations communistes d'Harvard et son association avec les idées développées par les *New York Intellectuals* favorisent la prise de position politique de De Antonio, cette prise de position se fait majoritairement en réponse à ce qu'il perçoit comme les abus de l'establishment politique américain pendant la Guerre froide. Dès le début de sa carrière de cinéaste, il adopte une position critique et détachée, qui lui permettra pendant vingt-cinq ans d'exprimer librement son opposition politique face à plusieurs instances politiques de l'époque, tel le maccarthysme, les politiciens de la Guerre froide, la famille Kennedy, et les *mass medias*.

2.2.1. De Antonio face au maccarthysme

Un des objectifs de la démarche intellectuelle de Macdonald et les autres *New York Intellectuals* est de fournir une alternative à l'anticommunisme rampant personnifié par des personnages comme le sénateur Joseph McCarthy et ce n'est pas un hasard si *Point of Order*, le premier film de De Antonio, projeté pour la première fois au Beekman Theater de New York le 14 janvier 1964, ait aussi pour sujet les abus de l'ère McCarthy. Dans les années suivant son émergence sur la scène politique américaine, McCarthy devient le visage de l'anticommunisme au pays. Il contribue à créer un climat de « Peur Rouge », s'attaquant tour à tour au milieu académique, au Département d'État, à Hollywood et à l'armée américaine, dans sa quête incessante contre l'ennemi communiste invisible. Si Emile de Antonio ne fait pas grand-chose pour s'opposer au sénateur pendant la période de chasse aux sorcières qui secoue l'Amérique au début des années 1950, toujours est-il qu'il tient majoritairement le sénateur du Wisconsin responsable de la « [...] wave of political intolerance that introduced witchcraft, terror, falsehood, and a debasement of language, manners, and mind »⁹⁶.

En ciblant l'armée, qu'il accuse d'être *soft on communism*, McCarthy entame sa chute en tant que sénateur. En quelques mois seulement, durant l'année 1954, il passe d'un acteur majeur à Washington à un paria sur la scène politique. La diffusion télévisuelle du procès contre l'armée, qui avait au départ été perçu par McCarthy comme une bonne occasion d'accroître sa popularité,

⁹⁶ Emile de Antonio et Daniel Talbot, *Letter to the editor of Esquire*, Avril 1968.

eut finalement l'effet contraire et signifia presque instantanément un changement d'opinion de la part du public américain. En décembre de la même année, le Congrès vote une motion pour le censurer, mettant fin à sa carrière comme champion de l'anticommunisme américain dans l'un des plus grands coups de théâtre dans la scène politique du XX^e siècle américain.

Dans son premier film intitulé *Point of Order*, Emile de Antonio s'intéresse à la chute du sénateur McCarthy. Comme nous l'avons discuté, il réalise son long-métrage à partir d'extraits des *Army-McCarthy hearings*, filmés à l'époque par les caméras d'ABC. Le procès fut aussi diffusé à la télévision d'avril à juin 1954. À travers son assemblage des images du procès, De Antonio décrit le sénateur du Wisconsin comme un fanfaron manipulateur, mais aussi comme un incompetent, qui ne fait pas le poids contre l'assurance de Joe Welch, l'avocat de l'armée. À sa sortie en 1964, le film sera célébré par la majorité des grandes publications libérales (*New York Times, Time, Newsweek, New Yorker, Esquire...*)⁹⁷, qui s'approprient son message dans le but de démoniser l'ère McCarthy, maintenant représentés par les médias libéraux comme une des heures les plus sombres de l'histoire américaine. La sortie d'un film comme *Point of Order* viendrait expier les péchés de l'Amérique, qui serait maintenant libérée des abus de l'anticommunisme.

Pourtant, *Point of Order* est beaucoup plus cinglant que les critiques le suggèrent, eux qui ont généralement perçu le film comme une interprétation libérale et plutôt orthodoxe des événements⁹⁸. La construction cinématographique du procès par De Antonio met en évidence le caractère démagogique du personnage de McCarthy, qui: « [...] emerges from De Antonio's construction as an American monster who epitomizes the arrogance of power, with his demagogic bullying and hypocritical behavior on display »⁹⁹. Le film offre aussi une profonde réflexion sur la manipulation des médias de masse par les élites politiques. *Point of Order* démontre comment la télévision peut être un couteau à double tranchant pour les politiciens américains. En ce sens, *Point of Order* est beaucoup plus qu'une simple attaque contre le sénateur McCarthy et suggère en ce sens une corruption de la société américaine dans son intégralité.

⁹⁷ Douglas Kellner et Dan Streible, p. 18.

⁹⁸ *Ibid*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid*.

2.2.2. De Antonio face aux politiciens de la Guerre froide

Pour De Antonio, la corruption des élites est particulièrement apparente dans les politiques de gouvernement américain liées à la Guerre froide avec l'Union soviétique. Impliqués dans une guerre fantôme, les politiciens américains seraient coupables d'entraîner la nation de plus en plus profondément dans une trahison des idéaux révolutionnaires sur lesquels l'Amérique s'est construite. Dans *In the Year of the Pig*, « De » réutilise la figure de McCarthy pour démontrer l'absurdité de la fameuse théorie des dominos, que le réalisateur représente comme une aberration et une excuse pour réduire au silence les mouvements nationalistes du tiers-monde. Dans le film, McCarthy explique comment une défaite en Indochine entraînerait inévitablement la perte de toutes possessions américaines dans le Pacifique, tout en encourageant la population américaine à demandé à leurs sénateurs et gouverneurs s'ils pensent continuer à envoyer « American money to nations, which in turn shift the sinews of economic and military strength to Red China, which is running the war in Indochina? »¹⁰⁰. Les politiciens américains en poste pendant la Guerre froide seraient coupables d'avoir transformé les États-Unis en complexe militaro-industriel au nom de la rivalité avec l'Union soviétique. Pour « De », cette politique est de nature quasi « fasciste »:

It's a military-industrial complex that's been running the United States since 1942. It's not just since the Korean War, since the Vietnam war. We've created this vast army, and this vast industrial complex that depends totally on the defense department. In other words, it really does follow the structure of a Nazi state, except without ever naming anything¹⁰¹.

Parmi les politiciens que De Antonio déclare coupables d'avoir abusé de leur pouvoir et d'avoir menti à la population américaine sur les vrais enjeux de la Guerre froide, nous devons bien sûr nommer McCarthy et les présidents Harry Truman et Dwight E. Eisenhower, mais aussi plusieurs de leurs subordonnés comme le Secrétaire d'État John Foster Dulles ou le chef du FBI, J. Edgar Hoover, qui devient éventuellement l'ennemi juré de De Antonio. Les archives du FBI possèdent un dossier d'environ dix-mille pages à propos de De Antonio. Créé au départ pour enquêter sur ses affiliations communistes, le dossier De Antonio au FBI sera entretenu jusqu'à sa mort, alors que le cinéaste sera même le sujet d'une écoute électronique pendant les années 1960 et 1970. De

¹⁰⁰ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, Monday Film Production Co., 1969, 23 minutes 20 secondes.

¹⁰¹ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 50.

Antonio parle étonnamment de son expérience en tant qu'ennemi public avec beaucoup d'enthousiasme, en expliquant:

I simply know I'm tapped. I know that when I go through customs, as my name is in the X book. That book isn't that big, and most people's names aren't in it. He goes through the names, Jones, Smith, and then when you say your name is Emile de Antonio, and you expect he'll say, go on, he goes and gives the whole game away. All they're supposed to do is tell the FBI that you're back. It's an honor roll. I'm happy my name is there. I usually begin the day by insulting J. Edgar Hoover. They're sure to tap it and write it down¹⁰².

On voit bien dans cette citation l'aspect comique et bon vivant de la personnalité de De Antonio, qui même en étant considéré comme l'un des dissidents les plus dangereux au pays, arrive à voir l'humour dans cette situation. Comme nous le verrons, cette capacité à voir l'ironie dans les situations les plus choquantes sera l'un des aspects importants de la démarche artistique derrière *In the Year of the Pig*.

2.2.3. De Antonio face à Kennedy

Cependant, l'homme qui suscite le plus d'inquiétudes chez De Antonio à son entrée à la Maison-Blanche est indubitablement John F. Kennedy, le 35^e président des États-Unis. Il faut tout d'abord mentionner que De Antonio a fréquenté Harvard en même temps que Kennedy et que les deux hommes se sont même croisés dans les salles de billard du campus¹⁰³. Le cinéaste décrit sa rencontre avec le futur président en expliquant:

J'étais dans la même promotion que Jack Kennedy à Harvard, je suis entré à seize ans et je l'ai connu à cette époque. Au départ, ce n'était pas un membre de la communauté intellectuelle de Harvard, il était dans la communauté des playboys, il était extrêmement beau, extrêmement riche, d'une grande assurance, d'une grande aisance¹⁰⁴.

Bien que « De » éprouve un certain respect envers l'imposante stature du personnage, l'approche pragmatique de la politique étrangère américaine des premières années de la présidence de Kennedy contraste avec l'idéalisme romantique qui caractérise les convictions politiques du réalisateur. Il rajoute que:

¹⁰² *Ibid*, p. 49.

¹⁰³ Randolph Lewis, p. 48.

¹⁰⁴ Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.

Les Kennedy n'ont pas de sentiments, c'est ce qui joue en leur faveur. C'est une famille fantastique. C'est la seule famille que je connaisse dans un pays du XX^e siècle qui soit comparable aux personnages de Shakespeare: ils sont *greater than life*, ils sont riches, puissants, ils ont l'odeur de la mort autour d'eux, l'odeur de la tragédie. En fait, ils sont mesquins et opportunistes¹⁰⁵.

Ce ne sont pas seulement les membres de la famille Kennedy que De Antonio accuse d'être « mesquins et opportunistes », mais aussi la génération de jeunes politiciens autour du président, comme le conseiller à la sécurité nationale McGeorge Bundy et l'assistant spécial du président Arthur Schlesinger. Les deux politiciens sont le portrait tout craché de certains de ses camarades de classe qu'il avait tant détestés pendant ses études à Harvard et De Antonio les rend principalement responsables d'avoir favorisé les politiques ayant tranquillement mené les États-Unis vers une intervention militaire au Vietnam, en organisant par exemple le lobby en faveur du dictateur du Sud-Vietnam, Ngo Dinh Diem, à travers l'organisme des American Friends of Vietnam. Pour De Antonio, tout ce que les Bundy et Schlesinger de ce monde savent faire, c'est jouer à la politique de manière cruelle tout en démontrant ce qu'il décrit comme une tendance sinistre à traiter la population américaine comme des abstractions¹⁰⁶.

2.2.4. De Antonio face aux *mass medias*

Cependant, De Antonio ne met pas le blâme de la mauvaise gestion de la situation au Vietnam exclusivement sur le dos des politiciens. Parallèlement à sa prise de position contre les politiciens de Washington, il développe pendant les années 1960 un dédain profond pour les grandes institutions médiatiques américaines. Étant principalement actif dans le monde de la contre-culture, « De » s'est toujours tenu loin du monde des médias traditionnels. Toutefois, un événement en particulier qui survient lors de la production de *Point of Order* transforme son indifférence en aversion frôlant l'extrême. Lorsqu'il fait l'acquisition des images du procès de McCarthy – qui traînent depuis une décennie dans un entrepôt de CBS dans le New Jersey – pour la modique somme de cinquante-mille dollars, De Antonio se sent profondément floué par les restrictions imposées par la chaîne de télévision. CBS demande notamment 50% des profits engrangés par le film, en plus d'une clause secrète, qui donne à la chaîne le droit de bloquer la

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Id.*, *Letter to Robert Friedman*, 27 septembre 1974.

sortie du film si son contenu est jugé « non conforme »¹⁰⁷. Cet événement contribue à son indignation face à la domination des *mass medias* sur les images d'archives et il s'inquiète de la capacité des grandes chaînes de télévision à propager une version de l'histoire qui refuserait de montrer les vrais enjeux derrière les événements marquants de l'histoire américaine.

L'appétit insatiable de ces grandes chaînes télévisuelles pour le profit aurait directement mené à sacrifier l'histoire en détruisant des heures et des heures d'archives dans le but de faire de plus de place dans leurs locaux. De Antonio se désole de voir le monopole que ces chaînes exercent sur les images représentant les événements majeurs de l'histoire américaine, comme celles de l'assassinat de John F. Kennedy par exemple, expliquant que: « [...] nobody else can go and film with the freedom that the three major networks have ». Il appelle à la création d'une base d'archives commune, financée par les grandes chaînes télévisuelles, et dont le contenu serait accessible gratuitement par tous les Américains¹⁰⁸. Tout comme le complexe militaro-industriel, la domination des médias de masse représente une forme de « fascisme » sournois que De Antonio passe sa vie à critiquer. Pour De Antonio, « [...] the television stations represent the ruling class of America. They represent the class, to use the Marxist phrase, that owns the means of production »¹⁰⁹.

C'est dans cette optique que le cinéaste accuse les grandes chaînes télévisuelles et l'industrie du cinéma hollywoodien de contribuer à la campagne de désinformation sur les événements de la guerre du Vietnam. Pour De Antonio, la répétition des images violentes à la télévision a complètement désensibilisé la population américaine par rapport au conflit vietnamien. Il accuse les médias de présenter les combats seulement de manière superficielle et de présenter seulement les résultats du conflit, sans jamais parler des causes et il rappelle que:

We have seen so many marines with their lighters lighting the thatched hut of a Vietnamese peasant, we've seen the bombers, we've seen the refugees, we've seen the dying American soldiers, we've seen the cameramen moving through the jungle with the tanks, we've seen this time after time after time and we have become desensitized. It's part of our daily life on television. It's like looking at anything else, from cars to *The Three Stooges* to *Gunsmoke*. In *Gunsmoke*, we've become

¹⁰⁷ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 14.

¹⁰⁸ Bob Sitton.

¹⁰⁹ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 22.

accustomed to the violence of television. We've become accustomed to the violence of the War in Vietnam, it's simply a part of what we're about¹¹⁰.

Même son de cloche du côté du cinéma hollywoodien, qui produit pendant les années 1960 des films tels *A Yank In Vietnam* (1964) ou *The Green Berets* (1968), dans lesquelles l'intervention des États-Unis au Vietnam est représentée comme une mission humanitaire. Dans ces films, les soldats américains sont envoyés en Asie du Sud-Est pour protéger le Sud-Vietnam contre les méchants communistes et les références racistes aux Asiatiques sont à peine voilées. Leurs diffusions, en plus de celle de court-métrage comme *Why Vietnam?*, un film produit en 1965 par le Département de la Défense – et dont le visionnement est requis pour tous les G.I. qui se rendent au Vietnam¹¹¹ – sont perçus comme une provocation par De Antonio, qui se sent appelé à présenter aux Américains les véritables causes de l'intervention américaine au Vietnam.

2.2.5. L'émergence de la Nouvelle Gauche: une lueur d'espoir pour les années 1960

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, la pensée des *New York Intellectuals* aura un effet significatif sur le développement d'un nouveau mouvement politique de gauche aux États-Unis, qui sera plus tard connu sous l'appellation *New Left* – en réponse à la *Old Left* des années 1930. Parmi les penseurs les plus importants du mouvement, il faut noter le travail de C. Wright Mills, professeur de sociologie à l'Université Columbia, qui fait appel au renouveau citoyen pour faire face à ce qu'il décrit comme le contrôle du pouvoir par l'élite politique, économique et militaire, et au sentiment d'aliénation dont souffre la classe moyenne américaine.

Plusieurs jeunes qui seront directement influencés par les penseurs de la *New Left* joueront ensuite un rôle très important dans la création des institutions de la Nouvelle Gauche, comme la publication *Studies on the Left*. L'émergence de la *New Left* se concrétise avec la fondation de l'organisation politique Students for a Democratic Society à Ann Arbor dans le Michigan en 1960, qui devient ensuite l'organisme central du mouvement. Ce renouveau de la gauche contribue énormément à la renaissance politique de De Antonio, qui raconte:

What happened at Port Huron was of real importance because the American left of the fifties had no place that a leftist could repair to. The American Communist Party

¹¹⁰ *Ibid*, p. 21.

¹¹¹ Zachary Baqué, « First they bomb as much as they please, then they film: The Politics of War Ruins in Two Vietnam War Documentaries », *Transatlantica*, 1 mai 2022.

was an imbecile joke, full of broken fools and old hacks and unimaginative people who had a bourgeois lifestyle and Russian ideas and loyalties. It was the younger generation in America which saw the possibility of political life¹¹².

Plus que tout autre chose, c'est l'émergence de cette jeunesse militante qui redonne espoir à « De » et le motive à se réintéresser au monde de la politique et à en faire le cheval de bataille de sa carrière de cinéaste. Le cinéaste passe alors de l'opposition critique à la table de montage, ce qui se montre très vite un moyen très efficace pour exprimer ses positions politiques. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment ce regain d'intérêt pour la politique coïncide avec l'affirmation de son identité artistique à travers la production de ses premiers films et comment ces deux aspects se cristallisent ensuite à travers la rencontre de De Antonio avec un réseau global d'opposition à la guerre pour aboutir sur la prise de parole sur le conflit au Vietnam que le cinéaste propose dans *In the Year of the Pig*.

¹¹² Bernard Weiner.

Chapitre 3: De Antonio le cinéaste

Après une période durant les années 1950 où il abandonne presque complètement le militantisme, la décennie des années 1960 représente un renouveau pour De Antonio. Cette nouvelle décennie est l'occasion pour lui, non seulement de débiter sa carrière de documentariste, mais aussi de reconnecter avec sa passion pour le militantisme. Il consacre alors les vingt-cinq dernières années de sa vie à s'attaquer au mythe de l'exceptionnalisme américain pendant la Guerre froide par le biais de sa table de montage. C'est la rencontre entre ces deux aspects de l'identité de De Antonio, l'artistique et le politique, qui le mène éventuellement à réaliser son troisième film, *In the Year of the Pig*, un long-métrage ayant pour but de faire la lumière sur les vraies raisons derrière l'intervention américaine au Vietnam. Ce projet, qui débute en 1967, deviendra assurément l'œuvre la plus culturellement significative de la filmographie de De Antonio.

Le prochain chapitre s'intéresse aux événements et aux rencontres ayant directement mené à l'élaboration de son film sur le Vietnam. Nous voulons tout d'abord déterminer ce qui différencie De Antonio des autres documentaristes de son époque. Pour ce faire, nous irons voir ce que De Antonio a à dire sur des sujets comme l'utilisation de la narration, la manipulation des images d'archives à des fins politiques et la sollicitation des témoignages à des fins de questionnement historique. Nous discuterons ensuite plus en détail de la réalisation de son deuxième film, *Rush to Judgement*, sorti en 1967 et réalisé en collaboration avec l'avocat et journaliste d'enquête Mark Lane. L'un des objectifs de ce chapitre est d'identifier les enseignements cinématographiques et méthodologiques qui découlent du processus de création de *Rush to Judgement*, afin de comprendre comment ces apprentissages influencent ensuite la démarche artistique et intellectuelle derrière *In the Year of the Pig*.

Ce chapitre est aussi l'occasion de s'intéresser de plus près aux personnages qui influencent directement le processus de création et le message politique d'*In the Year of the Pig*. Il est important de noter qu'avant de commencer à travailler sur son long-métrage, De Antonio n'a pratiquement aucune connaissance sur l'histoire du Vietnam. Pour réaliser son travail de recherche, il se plonge dans la lecture de plus de deux cents ouvrages et articles sur le sujet.

Finally, we will discuss the appearance of a French cinema of opposition to the Vietnam war, led by young French filmmakers of the period like Jean-Luc Godard and Chris Marker. During a trip to Paris that he made in the winter of 1967-1968 in the context of the production of his documentary, De Antonio was directly in contact with this world of opponents to the war and radical filmmakers. This chapter has the intention of better understanding how this encounter and the researches that De Antonio conducted in Vietnam participated in his own ideological construction of the history of Vietnam, and then to the deconstruction of the history of the American intervention that he proposes in *In the Year of the Pig*.

3.1. De Antonio: un iconoclaste dans le monde du cinéma documentaire des années 1960

3.1.1. Opposition à la dictature du narrateur omniscient

We have seen in the first chapter that, at the start, De Antonio went towards the profession of filmmaker a little despite himself and without really having experience, his adoption of documentary cinema symbolizes in itself the crowning of a long personal journey. In this sense, it is striking to note the cinematic maturity of his first feature film. With *Point of Order*, he already proposes a unique and original vision of documentary cinema. This vision is defined primarily by the use of archive images and the rejection of the omniscient narrator. *Point of Order* is entirely constructed from archive images that he manipulates through editing in order to build a narrative that puts forward his political positions. We have discussed the origins of this approach and the *early soviet films*, in particular the documentaries of the filmmaker Esther Choub, and we have concluded that De Antonio had finally had more or less contact with this type of film, but that his démarche is in some way a reinterpretation of the cinematic genre of « compilation films ». More than Choub and the other Soviet filmmakers, it is the collages of Johns and Rauschenberg that have favored the adoption of this style by De Antonio.

The adoption of this approach by De Antonio is not anodyne and the « compilation films » provide not only an opportunity to replace the camera by the editing table, but also

permettent aussi de facilement pouvoir manipuler les images historiques à des fins narratives, intellectuelles et politiques. Faire parler les images d'archives lui permet aussi de proposer une alternative à ce qu'il décrit comme la dictature du narrateur omniscient. Comme il l'explique:

Narration seems fascist to me and has always had implicit in it the superiority of the narrator to his audience. In addition to being fascist, they're also empty, hollow and without real meaning. In the sense that the narrator is, in most cases, an announcer-like figure who has a research staff and writes who produce these words and ideas that he then simply mouths. It really is a hollow voice indeed. It's a very special kind of mellifluous baritone. It's a television voice. [...] It seems to me that the nature of film, that the essence of what even a propaganda film is about, but almost any film really, is the extraordinary capacity of film to reveal rather than to state. [...] There is also the fact that the narrator himself becomes a super figure. There is all this material and the narrator is telling you what it is you're looking at while you're looking at it, and explaining it to you, and this is a kind of fascism of the mind, fascism in art. It's not the same as the jack boots of the nazis obviously, because this is an intellectual exercise. But it is fascist in the assumption that the audience is not as good as the narrator. [...] In addition to being fascist of course, it's completely inartistic in that it avoids the real problems of film and politics. [...] I mean, it's not different than a commercial¹¹³.

De Antonio s'oppose à ce qu'il voit comme la commercialisation du contenu médiatique et s'insurge contre ce qu'il décrit comme l'hypocrisie de l'objectivité. Pour lui, l'objectivité artistique n'existe pas et le seul moyen pour un artiste de conserver son intégrité artistique est de reconnaître les effets de sa perspective subjective sur sa pratique. C'est l'une des raisons qui le poussent à se positionner à l'encontre du mouvement du *cinéma vérité*, qui domine le monde du cinéma documentaire pendant les années 1960. L'essence de l'approche du *vérité* se trouve justement dans la poursuite de l'objectivité cinématographique. En utilisant les nouvelles technologies de capture de son et des caméras plus facilement transportables et malléables, les cinéastes de ce nouveau mouvement ont pour objectif ultime de capturer le monde sans interférence artistique.

Dans *Chronique d'un été*, un des films phares du mouvement, qui paraît en 1962, Jean Rouch et Edgar Morin s'intéressent à la population parisienne d'un point de vue anthropologique, sociologique et ethnologique. Les deux cinéastes partent à la recherche, caméra à la main, de la classe ouvrière et immigrante parisienne pour leur poser des questions sur leur travail, leurs

¹¹³ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 19.

occupations, la vie à Paris, leurs racines... Le *cinéma vérité* prend ses origines au Canada, à travers les fonds de l'Office National du Film et l'initiative de plusieurs cinéastes tel Pierre Perrault, un documentariste québécois qui utilise l'approche du *vérité* dans le but de s'intéresser de manière anthropologique aux populations marginalisées, pour ensuite mettre en valeur le mode de vie et les habitudes des populations rurales du Québec, comme dans son film *Pour la suite du monde*, qui s'intéresse aux traditions entourant la pêche aux bélugas pratiquée par la population de L'Isle-aux-Coudres.

Les films de Perrault sont complètement à l'opposé de ceux de De Antonio, qui se montre d'ailleurs très critique du *cinéma vérité*, décrivant l'objectivité cinématographique comme une absurdité, en expliquant que:

Cinéma vérité is first of all a lie, and secondly a childish assumption about the nature of film. *Cinéma vérité* is a joke. Only people without feelings or convictions could even think of making *cinéma vérité*. I happen to have strong feelings and some dreams and my prejudice is under and in everything I do. It is the empty-headed pretentiousness that gets me. The belief of lack of prejudice. There is no film made without pointing a camera and the pointing of that camera is already, in a sense, a definitive gesture of prejudice, of feeling. You cannot cut a piece of film, you cannot edit film without indicating prejudice. The *cinéma vérité* people are essentially apolitical. There is not one of those *vérité* films that couldn't be challenge on the basis of whose truth was it. It is much better, I think, to make a film from the position that you really occupy, rather than pretend you occupy no position, since that is almost a physical impossibility¹¹⁴.

Avec *Point of Order*, la position que prend De Antonio est en quelque sorte au milieu de la route, complètement détachée de l'approche scientifique des cinéastes de la méthode *vérité* et des reportages sensationnalistes des *mass medias*. Très rapidement, De Antonio s'impose en tant qu'iconoclaste dans le monde du cinéma documentaire des années 1960. Cela se confirme ensuite avec la production de *Rush to Judgement*, le film dans lequel le cinéaste introduit la caméra dans sa démarche et fait appel pour la première fois au témoignage historique pour proposer un questionnement sur l'histoire.

¹¹⁴ Bernard Weiner.

3.1.2. *Rush to Judgement*: le témoignage comme outil de recherche historique

Rush to Judgement, le deuxième film d'Emile de Antonio, est une collaboration avec l'avocat et journaliste d'enquête Mark Lane. Le film s'intéresse au contexte autour de la Commission Warren, la commission censée élucider le mystère autour de l'assassinat du président John F. Kennedy. De Antonio rentre pour la première fois en contact avec Mark Lane juste après la sortie de *Point of Order* en 1964. Après l'avoir entendu à la radio, Lane est très impressionné par les propos et la candeur du cinéaste et lui téléphone immédiatement pour l'inviter à une représentation de sa performance scénique portant sur l'assassinat de Kennedy, mise en scène à ce moment au Jan Hus Theater de New York¹¹⁵. Depuis le meurtre de JFK, Mark Lane est l'un des premiers à remettre en question la culpabilité de Lee Harvey Oswald et, en réponse aux conclusions controversées de la commission, Lane débute une croisade pour tenter d'élucider le mystère autour de l'assassinat, qui culmine avec la parution de son livre *Rush to Judgement* en 1966¹¹⁶. L'ouvrage se veut une critique acerbe de la Commission Warren et suggère la non-culpabilité d'Oswald et l'existence de plusieurs assassins. De Antonio, pour qui la confiance envers les institutions gouvernementales telle que la Commission Warren est très faible, est lui aussi également convaincu qu'il y a quelque chose qui cloche dans cette affaire. Il propose alors à Lane de porter son livre à l'écran.¹¹⁷

Rush to Judgement n'a pas pour but de faire une biographie du président Kennedy, ni même de parler les répercussions politiques de son assassinat, mais bien de mettre en lumière ce que De Antonio et Lane jugent comment étant les mensonges du gouvernement américain qui ont contribué à corrompre la Commission Warren. Pour De Antonio:

Rush to Judgement is about a gigantic cover up that took place in the United States. As a radical, it's my job to take the lid off gigantic cover ups. [...] The film's an attack on the FBI, the film's an attack on cover-ups. The film's an attack on the conspiracy of the federal police, the local police, and the American establishment to cover-up what happened. I don't know what happened and I have no idea what happened. All I know is that whatever happened was covered-up¹¹⁸.

¹¹⁵ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 16.

¹¹⁶ Mark Lane, *Rush to Judgement*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1966, 478 p.

¹¹⁷ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 16.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 41.

Cette citation est fascinante, car elle suggère que, dès son deuxième film, De Antonio a déjà trouvé sa véritable vocation en tant que cinéaste radical et qu'il est prêt à s'engager corps et âme dans sa mission de révéler les mensonges perpétrés par le gouvernement américain. De manière similaire à *Point of Order*, De Antonio construit *Rush to Judgement* à partir d'images d'archives. Toutefois, il introduit dans celui-ci l'utilisation de témoignages, une technique qui deviendra ensuite un élément crucial de la démarche derrière *In the Year of the Pig*. Pour réaliser *Rush to Judgement*, Lane et De Antonio se consacrent à la tâche de recueillir les témoignages de certains témoins présents à Dallas lors de l'assassinat du président, mais dont les dépositions n'ont pas été sollicitées ou ont été discréditées par la Commission Warren. Parmi ces témoins figurent Acquilla Clemons, seule observatrice de l'assassinat du policier J.D. Tippit - un événement survenant presque simultanément à celui de l'assassinat de Kennedy - et Jean Hill, une enseignante de Dallas ayant probablement été la personne la plus proche du président au moment du meurtre, malgré le fait que son témoignage ait été discrédité par ladite Commission. En adoptant cette nouvelle approche, De Antonio se fonde sur le caractère authentique de ce genre de témoignage dans le but de rompre avec les structures de pouvoir impliquées dans ce que De Antonio dépeint comme un gigantesque camouflage. Comme nous le verrons dans le quatrième chapitre, l'utilisation du témoignage historique – une technique encore dans un stade embryonnaire pendant la production de *Rush to Judgement* – sera l'un des éléments clés de la réflexion de De Antonio sur la guerre du Vietnam.

Rush to Judgement représente à plusieurs égards une étape d'apprentissage pour le cinéaste, lui permettant de s'initier aux outils de l'historien et du journaliste d'enquête. De plus, le film obtient également un succès critique, marquant une deuxième réussite pour De Antonio. En plus des critiques positives que le film reçoit dans la presse traditionnelle américaine, « De » reçoit les compliments de certains cinéastes européens, qui auraient apparemment beaucoup apprécié ce que De Antonio décrit comme « the almost boring quality of it »¹¹⁹. Il faut dire que le genre de documentaires que De Antonio produit sont beaucoup plus verbeux que la moyenne, et que cela plaît particulièrement aux critiques européennes, pour qui l'intégrité intellectuelle et artistique d'un film est souvent plus importante que sa capacité à divertir. C'est l'une des raisons pour

¹¹⁹ *Ibid.*

lesquelles les films de De Antonio ont souvent semblé remporter beaucoup plus de succès dans les salles et à la télévision en Europe. Nous y reviendrons.

3.2. Prise de position sur la guerre et genèse d'*In the Year of the Pig*

3.2.1. L'intervention des professeurs John Atlee et Terry Morrone

Malgré le fait que des troupes américaines combattent au Vietnam depuis déjà deux ans, Emile de Antonio s'intéresse peu à la guerre quand il est contacté par les professeurs d'université John Atlee et Terry Morrone en 1967. Atlee et Morrone sont deux professeurs d'université new-yorkais qui entretiennent à l'époque l'idée de produire un documentaire s'opposant à l'impérialisme américain et à la situation au Vietnam. Les deux professeurs prennent alors contact avec le Museum of Modern Art de New York dans le but de trouver un réalisateur potentiel pour leur projet. Un des noms qui ressort rapidement est celui de De Antonio, et à la suite d'une rencontre entre les principaux intéressés au bar de l'hôtel Algonquin, le réalisateur accepte de prendre le projet en main¹²⁰. Atlee et Morrone seront ensuite crédités en tant que producteurs associés du film. C'est ainsi que commence le projet *In the Year of the Pig*.

Si très peu d'informations sur Terry Morrone sont disponibles, le parcours de John Atlee est plutôt intéressant. Atlee est un économiste, diplômé de l'Université Columbia en 1956 et qui enseigne pendant un moment à Harvard. Après avoir rejoint l'organisation religieuse et pacifiste des quakers en 1940 pour exprimer son objection de conscience, il est désillusionné par le mouvement et rejoint l'armée américaine après Pearl Harbor dans le but de combattre le fascisme, qu'il décrit comme « [...] an evil that I felt intellectually could never be defeated by Gandian pacifism »¹²¹. Après la guerre, Atlee retourne vers ses racines pacifistes et milite activement contre l'impérialisme américain. En plus de participer à la production d'*In the Year of the Pig*, il est un membre actif du mouvement du « draft resistance » new-yorkais pendant la guerre. Il renoue aussi avec les quakers pendant cette période et sert sur leur *Peace Committee*.

Au lendemain de la sortie d'*In the Year of the Pig*, il exprime toutefois son mécontentement face à l'approche de De Antonio, décrivant le film comme étant « politically shallow » et déplorant le

¹²⁰ *Ibid*, p. 18.

¹²¹ Friends Meeting of Washington DC, *Samuel John Atlee*.

manque de solutions concrètes proposées par le cinéaste. Selon lui, le style de montage propre au cinéma d'Emile de Antonio aurait nui au message du film et il aurait souhaité que le film adopte une position antiguerre beaucoup plus assumée¹²². Si finalement, Atlee et Morrone n'ont eu qu'un rôle marginal dans le processus de création d'*In the Year of the Pig*, toujours est-il que sans l'initiative des deux professeurs, il est fort possible que le projet n'ait jamais vu le jour.

3.2.2. Bertrand Russell: le père de la pensée antiguerre chez De Antonio

Pendant la production de *Rush to Judgement*, De Antonio fait la rencontre du philosophe britannique Bertrand Russell. Cette rencontre aura un impact considérable sur la compréhension que De Antonio se fait de la situation politique au Vietnam. Russell, un mathématicien et logicien britannique reconnu mondialement, est l'un des premiers intellectuels à s'opposer ouvertement à l'intervention américaine au Vietnam. En 1966 et 1967, il organise à Stockholm et Roskilde le *Russell Tribunal*, un événement réunissant philosophes et militants venus de partout dans le monde dans le but de faire le procès de l'intervention américaine au Vietnam. Bertrand Russell fait aussi une apparition dans l'introduction du documentaire antiguerre *Le Ciel, la terre*, du documentariste Joris Ivens, qui comme nous le verrons, jouera lui aussi un rôle important dans le processus de création d'*In the Year of the Pig*.

Un texte de Lord Russell en particulier, intitulé *Appeal to American Conscience* et publié dans la publication de gauche *Liberation* en 1966, contient beaucoup d'éléments qui seront ensuite repris dans *In the Year of the Pig*¹²³. Si Russell reconnaît dans ce texte l'existence d'une « [...] american revolutionary tradition which, in its origins, was true to the struggle for human liberty and for social equality », la décision du gouvernement américain d'intervenir au Vietnam aurait eu pour résultat de trahir ces idéaux au profit de prétentions capitalistes et impérialistes. Le philosophe ira même jusqu'à comparer la guerre américaine à celle menée par les nazis en Europe de l'Est pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'intervention au Vietnam serait « designed to protect the continued control over the wealth of the region by American capitalists ». Russell compare aussi la lutte pour l'indépendance du Vietnam d'Hô Chi Minh à celle menée durant la Révolution américaine. De Antonio reprend ces thèmes dans *In the Year of the Pig* et

¹²² John Atlee, *Review Analysis*, 4 décembre 1968.

¹²³ Bertrand Russell, « Appeal to American Conscience », *Liberation*, Août 1966.

Bertrand Russell se positionne comme le précurseur principal de la prise de parole politique effectuée par De Antonio dans son film et doit être considéré comme le père de la pensée antiguerre chez De Antonio. Comme l'explique Lewis: « Russell came as close as anyone to receiving's De Antonio unqualified admiration, especially for the political opinions and activism that kept the philosopher embroiled in controversy »¹²⁴.

3.2.3. Influence des publications de la Nouvelle Gauche

Russell n'est toutefois pas le seul intellectuel à influencer la position antiguerre de De Antonio. Comme nous l'avons mentionné, les positions politiques que le cinéaste adopte pendant les années 1960 sont partiellement motivées par l'émergence de la *New Left* aux États-Unis. Un des penseurs de la Nouvelle Gauche qui influence directement les opinions de « De » est l'historien et professeur à l'Université du Wisconsin, William Appleman Williams. Auteur d'ouvrages tel *The Tragedy of American Diplomacy*¹²⁵, Williams est l'un des premiers historiens américains à faire référence au concept d'*Empire américain* sur le plan international et à s'opposer directement à la politique américaine de la Guerre froide. De Antonio respecte énormément le travail de Williams, et il explique que: « Our revisionist history, William Appleman Williams aside, has not been revised enough in finding the lines and history of our insane destructive actions which are bringing about the fall of our imperial structure »¹²⁶. Toutefois, rien n'indique que les travaux de Williams représentent une influence directe sur la pensée politique du cinéaste.

On sait aussi que De Antonio a consulté plusieurs périodiques alors associés à la Nouvelle Gauche comme *Liberation* – dans lequel a été publié l'article de Russell – ou encore *Dissent*, *Studies on the Left*, *The Nation* et *Ramparts*. Les fonds d'archives contiennent une multitude de coupures issues de ces publications dans les archives personnelles de De Antonio. Ces publications sont dans les premières aux États-Unis à critiquer ouvertement l'intervention américaine. *The Nation*, par exemple, s'oppose aux politiques du Vietnam dès 1954 et condamne régulièrement dans ses pages le soutien du gouvernement américain au régime Diem¹²⁷. Pendant

¹²⁴ Randolph Lewis, p. 55.

¹²⁵ William Appleman Williams, *The Tragedy of American Diplomacy*, Cleveland, World Publishing Company, 1959, 232 p.

¹²⁶ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 7, n° 17.

¹²⁷ Robert R. Tomes, *Apocalypse Then: American Intellectuals and the Vietnam war 1954-1972*, New York, New York University Press, 1998, p, 114.

les années 1960, ces revues publient une quantité d'articles cherchant à mettre en valeur des *news stories* et des problématiques liées au Vietnam, qui sont jusque-là largement oubliées par les médias traditionnels. C'est à travers ces périodiques que De Antonio s'informent principalement sur l'actualité au Vietnam et ses lectures exercent une influence directe sur sa compréhension des événements.

Les articles qui se trouvent dans les archives personnelles de De Antonio traitent de sujets extrêmement variés. Il est par exemple possible d'y retrouver un article d'Helen B. Lamb – une *research analyst* pour le compte du gouvernement américain qui deviendra ensuite une leader du mouvement antiguerre – publié en 1963 dans *The Nation* et qui raconte le parcours de réfugiés politiques sud-vietnamiens qui ont fui la répression du régime de Diem pour s'installer à Paris, et qui, à partir de la capitale française, s'organisent en regroupement d'opposition à la guerre¹²⁸. Un autre article, publié dans *Ramparts*, porte sur Tom Dooley, un médecin de la Navy œuvrant au Vietnam et connu pour son travail humanitaire et ses positions anticommunistes¹²⁹. Après sa mort en 1961, il sera révélé qu'il était un agent de la CIA, engagé pour faire de la désinformation sur les atrocités soi-disant commises par les autorités de la République démocratique du Vietnam. La lecture de ces articles par De Antonio le conduit à croire en une ingérence américaine dans les affaires du Vietnam et à différents abus commis par le régime Diem. Cette croyance le pousse par la suite à exposer ce qu'il perçoit comme de la corruption et des mensonges, ce qui représente l'une des motivations principales derrière la production *In the Year of the Pig*.

3.3. Rencontre avec le mouvement antiguerre français

3.3.1. Paul Mus et l'école antiguerre française

Toutefois, les personnages que le cinéaste rencontre pendant la préparation d'*In the Year of the Pig* qui jouent le plus grand rôle dans la construction idéologique de l'histoire du Vietnam que De Antonio présente dans son film sont certainement les intellectuels issus de l'école antiguerre française. Les trois figures phares de ce mouvement sont l'orientaliste Paul Mus et les journalistes Jean Lacouture et Philippe Devillers. Mus et ses deux émules sont à l'époque responsables de la création d'une historiographie engagée en opposition à la guerre du Vietnam.

¹²⁸ Helen B. Lamb, « The Paris Exiles », *The Nation*, 10 août 1963.

¹²⁹ Robert Scheer, « Hang Down Your Head Tom Dooley », *Ramparts*, Janvier 1965.

Ce mouvement historiographique, qui se propage tout d'abord dans les cercles intellectuels en France, sera éventuellement adopté par les intellectuels du mouvement antiguerre aux États-Unis, notamment le journaliste David Halberstam avec ses livres *The Making of a Quagmire* (1965)¹³⁰ et *The Best and the Brightest* (1972)¹³¹ et Frances Fitzgerald avec son livre *Fire in the Lake* (1972)¹³².

Mus, Lacouture et Devillers ont tous les trois pu observer de très près les événements de la guerre d'Indochine – Mus comme membre de l'administration coloniale et Devillers et Lacouture comme attachés de presse du général Leclerc, et ensuite comme journalistes – mais se sont éventuellement retournés contre le colonialisme français après avoir pris conscience de la véritable nature du combat mené pour la libération du Vietnam par Hô Chi Minh et la population du Nord-Vietnam. À travers leurs ouvrages comme *Viêt Nam: Sociologie d'une guerre* de Paul Mus¹³³, *Hô Chi Minh* de Jean Lacouture¹³⁴ ou *Histoire du Viêt-Nam de 1940 à 1952* de Philippe Devillers¹³⁵, ils seront responsables de fournir un cadre idéologique au mouvement d'opposition français à la guerre d'Indochine et à la guerre du Vietnam. Leurs ouvrages font évidemment partie de la bibliothèque de De Antonio et, lors du voyage en Europe qu'il effectue à l'hiver 1967-1968 en préparation d'*In the Year of Pig*, De Antonio rencontre et filme ses conversations avec les trois hommes, qui seront ensuite abondamment représentées dans le résultat final en qualité de témoins et spécialistes.

Paul Mus joue un rôle très important dans la représentation idéologique de l'histoire du Vietnam qui se retrouve dans *In the Year of the Pig* et c'est aussi lui qui met en contact De Antonio avec Pierre Messmer, le ministre français de la Défense, qui donnera l'autorisation au cinéaste d'accéder aux archives nationales françaises¹³⁶. C'est toutefois le témoignage de Mus qui représente son apport le plus important. Dans le film, Mus relate comment Hô Chi Minh aurait

¹³⁰ David Halberstam, *The Making of a Quagmire: An Uncomplimentary Account of Our Precarious Commitment in South Vietnam*, New York, Random House, 1965, 323 p.

¹³¹ David Halberstam, *The Best and the Brightest*, New York, Ballantine Books, 1969, 688 p.

¹³² Frances Fitzgerald, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*, New York, Vintage Books, 1972, 491 p.

¹³³ Paul Mus, *Viêt Nam: Sociologie d'une guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 380 p.

¹³⁴ Jean Lacouture, *Hô Chi Minh*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 256 p.

¹³⁵ Phillippe Devillers, *Histoire du Viêt-Nam de 1940 à 1952*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 471 p.

¹³⁶ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 10, n° 84.

réinterprété le proverbe de Confucius selon lequel un pouce carré de rizière est plus précieux qu'un pouce carré d'or, expliquant que:

This is again one of the points where Ho on one hand, is a Marxist economist who knows the importance of the basic production, and, on the other hand, a Confucian scholar because what you have to have in mind to understand that idea of the thumb on the earth is a simple Chinese proverb: a thumb square of planting rice is more precious than a thumb square of gold¹³⁷.

Selon ce que rapporte Mus dans le documentaire, Hô Chi Minh aurait affirmé que le peuple vietnamien peut seulement accomplir ses ambitions si partout où il pose son pouce sur la terre du Vietnam, une plante se met à pousser, ce qui prouve que leader de la révolution vietnamienne aurait adapté la pensée de Confucius pour l'intégrer à sa rhétorique marxiste.

Cette citation fait aussi référence au concept du village, un concept extrêmement important dans la construction idéologique de l'histoire du Vietnam proposé par Mus dans ses travaux. Selon lui, la vraie nature du Vietnam s'exprime majoritairement à travers l'unité du village et il explique dans son livre *Viêt Nam: Sociologie d'une guerre*:

Le Vietnam est, avant toute chose, une manière d'être et d'habiter dont l'expression et l'instrument d'expansion sont le village, puis le foisonnement des villages, et enfin, une nappe uniforme de villages rizières, carroyant, une fois pris, le pays qu'il avait à prendre soit sur la nature sauvage, soit sur d'autres peuples¹³⁸.

Dans *In the Year of the Pig*, Mus revient plusieurs fois sur ce concept du village comme unité centrale du Vietnam. Il affirme par exemple que, même si Hô Chi Minh passe sa jeunesse en exil à l'international, il réussit tout de même à s'imposer comme le leader du mouvement de libération du Vietnam grâce à sa compréhension de l'unité du village comme étant essentielle à la survie de la nation. Comme le dit Mus dans le film, Hô Chi Minh possède vraiment « the touch and feel of the peasantry of his country »¹³⁹.

Pour Mus, l'ignorance face à ce concept de village est en partie ce qui a mené à l'échec du régime Diem, l'émergence du Viêt Cong dans les campagnes du sud et, surtout, l'échec de la

¹³⁷ *Id*, *In the Year of the Pig*, 7 minutes 35 secondes.

¹³⁸ Paul Mus, p. 20.

¹³⁹ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 6 minutes 25 secondes.

campagne militaire américaine. À la fin du film, Mus discute des raisons historiques qui expliquent pourquoi les États-Unis ne pourront jamais gagner une guerre au Vietnam:

[The Americans] are not the first people who destroyed villages in Vietnam unfortunately. And so, they are used to that and it's a great tradition that the village is not lost even when it disappears from the surface of the ground, because the village is down below – down below with the tradition, down below with the people, the ancestors who have made the country, literally. The country is hand-made. There is not one square foot, I would say, a square thumb of the earth that has not been built as it is by the peasantry in the past. And this survives. And when waylaid after 100 years, a village comes back – the descendants of a village come back to the village, they find the village and the village starts again¹⁴⁰.

Si Paul Mus est celui qui influence le plus la compréhension de l'histoire du Vietnam par De Antonio, nous verrons que « De » réinterprète à sa manière les propos de Mus sur Hô Chi Minh et que la représentation du grand leader vietnamien et de la cause du Nord-Vietnam dans le documentaire est beaucoup plus nuancée que les propos de Mus le laissent préalablement paraître.

3.3.2. Le cinéma de la *nouvelle vague* et la question du Vietnam

Si De Antonio rejette les idées des documentaristes du *cinéma vérité*, il possède toutefois certains atomes crochus avec les cinéastes de la *nouvelle vague*, un nouveau mouvement cinématographique qui fait son apparition en France au début des années 1960. Pendant sa carrière de cinéaste, « De » a toujours exprimé beaucoup de respect envers l'industrie cinématographique française. Son film préféré serait d'ailleurs le classique de Jean Renoir, *La Règle du Jeu* (1939), une œuvre qui, un peu comme le fait *In the Year of the Pig*, suggère une réflexion assez subtile sur notre perception des événements et de l'histoire militaires. Comme De Antonio l'explique: « there's more to be said about why France fell in that film, although it's a fiction film, and there's nothing ever really said about the fall of France, than there is in any documentary made after the war by the networks »¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Ibid*, 1 heure 42 minutes.

¹⁴¹ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 31.

Contrairement aux Américains, les Français possèdent selon « De » une véritable « film culture » et sont « wild about films that have new forms »¹⁴². De Antonio apprécie ce genre de cinéma avant-gardiste, et plus particulièrement les films du cinéaste Jean-Luc Godard, qu'il déclare être le cinéaste le plus important de son époque¹⁴³. Jean-Luc Godard est à l'époque le chef de file de la *nouvelle vague* française et cherche avec ses films à remettre en question les préconceptions cinématographiques de l'époque. La *nouvelle vague* est le cinéma de la jeunesse française, qui, à l'époque, se radicalise autour des questions sociales et politiques et s'oppose fermement au colonialisme français et à l'impérialisme américain. Chez Godard, cette radicalisation se traduit par des longs-métrages comme *Le Petit Soldat*, qui se veut une critique de la Guerre d'Algérie, ou encore *La Chinoise*, qui s'intéresse au mouvement étudiant autour des événements du Mai 68.

S'il déclare avoir vu la filmographie complète de Godard¹⁴⁴, De Antonio critique assez souvent les films de son collègue cinéaste. Il mentionne notamment que son « cinematic genius gets in the way sometimes » et que « some of the things he does in films are done for no apparent reason, not even dada »¹⁴⁵, faisant référence au mouvement artistique européen du début du XXe siècle. Les artistes du dadaïsme, tels que Marcel Duchamp ou Tristan Tzara, ont été dans les premiers à vraiment remettre en cause les concepts fondateurs de l'art plastique – par exemple dans l'œuvre *Fontaine* de Duchamp, qui semble de prime abord représenter un banal urinoir, mais propose finalement une réflexion sur la nature de l'art. En affirmant que Godard est « not even dada », De Antonio conteste l'intégrité de Godard en tant qu'artiste avant-gardiste et l'accuse de régulièrement faire des choix sans tenir compte de leurs portées idéologiques et de sacrifier son intégrité artistique à la recherche d'un public plus large.

De plus, le cinéaste américain critique l'attitude élitiste de Godard et sa fâcheuse manie à snober son public. De Antonio se désole par exemple de voir Godard rire du mouvement étudiant dans son film *La Chinoise*¹⁴⁶. Le cas de *La Chinoise* est intéressant, puisque ce long-métrage de Godard contient plusieurs éléments qui le lient à *In the Year of the Pig*. Sorti en 1967, *La Chinoise* raconte l'histoire de cinq jeunes militants marxistes qui, dans leur appartement de Paris,

¹⁴² Frank Morrow.

¹⁴³ Bernard Weiner.

¹⁴⁴ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 31.

¹⁴⁵ Bernard Weiner.

¹⁴⁶ *Ibid.*

planifient la révolution. Si les deux films contiennent un aspect satirique, ils sont toutefois idéologiquement opposés. Alors que Godard suggère qu'il est le seul à connaître les solutions aux problèmes qu'il critique, *In the Year of the Pig* propose une réflexion plus nuancée, tout en refusant de se lancer dans des solutions préméditées. De plus, De Antonio évite de faire comme le cinéaste français et en ne prenant jamais position à l'encontre du mouvement étudiant.

En 1967, Godard participe à la création de *Loin du Vietnam*, un film collectif dirigé par Chris Marker et auquel participe tout le gratin du cinéma français de l'époque. On retrouve les noms de Claude Chabrol, Joris Ivens, Alain Resnais, William Klein et Agnès Varda au générique. *Loin du Vietnam* est l'un des premiers longs-métrages à avoir pour thème l'opposition à l'intervention américaine au Vietnam et la solidarité envers la cause de la République démocratique du Vietnam. Le documentaire a pour but de dénoncer, en onze tableaux, la guerre américaine et la société capitaliste qui la supporte. Tout comme *In the Year of the Pig*, le message de *Loin du Vietnam* est directement influencé par les historiens de l'école antiguerre et le documentaire bénéficie notamment de la participation de Jean Lacouture, qui agit en tant que consultant historique.

Adoptant un style abstrait composé de onze tableaux mélangeant fiction et documentaire, le documentaire se veut un éloge de ce qu'il décrit comme le peuple vietnamien en lutte contre l'agression impérialiste. Dans sa critique publiée dans le magazine *Esprit*, la critique de cinéma Marie-Claire Ropars-Wuilleumier décrit parfaitement son contenu:

Chris Marker installe, aux deux extrémités du film, le phénomène de cette guerre elle-même dans sa disproportion scandaleuse, hommes ou femmes du Nord-Vietnam contre les bombes américaines, trous d'abris contre porte-avions, pauvres, dit fermement le commentaire, contre riches ; mais une égale couleur rétablit l'égalité, le calme des visages vietnamiens filmés par Joris Ivens dénonçant la splendeur colorée des porte-avions vus par Lelouch et se trouvant eux-mêmes confrontés aux visages d'une Amérique délirante et inconnue, recueillie par William Klein¹⁴⁷.

Le montage de *Loin du Vietnam* rappelle le style agit-prop des *early soviet films* et les « compilation films » d'Esther Choub. En ce sens, la démarche de Marker et compagnie se rapproche un peu de celle de De Antonio dans son propre film sur le Vietnam. Toutefois, le style

¹⁴⁷ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Loin du Vietnam », *Esprit*, vol. 4, n° 370, Avril 1968, 700-703.

complètement éclaté, marqué par les couleurs vives, du documentaire contraste énormément avec la sobriété calculée, en noir et blanc, d'*In the Year of the Pig*. Après avoir visionné *Loin du Vietnam*, De Antonio salue les intentions et les motivations des cinéastes, tout en restant sur sa faim par rapport à sa structure et son exécution, décrivant le projet comme étant trop vague pour être vraiment efficace et regrettant par le fait même le caractère purement pamphlétaire de celui-ci. Pour lui, *Loin du Vietnam* représente malheureusement « A failure in structure, as well as in execution »¹⁴⁸. Cependant, il est clair que le film influence le processus de création derrière *In the Year of the Pig*, si ce n'est que pour motiver De Antonio à faire mieux.

3.3.3. Le cas Joris Ivens

Un autre réalisateur auquel il est important de s'intéresser pour pleinement comprendre la démarche créative derrière *In the Year of the Pig* est le documentariste néerlandais Joris Ivens. Né en 1898 à Nimègue, Ivens est reconnu comme le premier documentariste à avoir intégré une dimension activiste à son cinéma. Durant son illustre carrière, qui débute en 1930, Ivens se donne la tâche de raconter l'histoire des mouvements révolutionnaires et ouvriers qui ont marqué le XX^e siècle. Il s'intéresse notamment au combat des républicains pendant la guerre civile en Espagne (*The Spanish Earth*, 1937), à la résistance chinoise contre l'invasion japonaise en Mandchourie (*The Four Hundred Million*, 1939) et à la grève anticolonialiste des marins et dockers indonésiens (*Indonesia Calling*, 1946). Après s'être installé à Paris en 1957, il commence à travailler sur les conditions de vie dans les colonies françaises – comme dans son film *Demain à Nanguila* (1960), tourné au Mali – adoptant par le fait même une perspective fermement anticolonialiste.

En 1965, Ivens tourne son attention vers la guerre du Vietnam et devient l'un des premiers cinéastes occidentaux à filmer directement la guerre dans les rues de Hanoï et dans les rizières au nord du 17^e parallèle. En tout, Ivens réalise quatre films sur le sujet, en plus de sa collaboration au projet *Loin du Vietnam*. Ces films sont *Le Ciel, la terre* (1965), *Le 17^e Parallèle* (1968), *Le Peuple et ses fusils* (1970) – qui traite de la situation au Laos – et finalement, le court-métrage *Rencontre avec le président Hô Chi Minh* (1970). Dans ces quatre films, Ivens s'attarde à donner la parole aux Nord-Vietnamiens pour tenter de révéler au public occidental les véritables enjeux

¹⁴⁸ Emile de Antonio, *Letter to George Mucha*, 2 octobre 1967.

derrière la cause révolutionnaire vietnamienne, et ce à travers un style purement pamphlétaire et propagandiste. Cette glorification de la cause nord-vietnamienne est particulièrement apparente dans *Le 17^e Parallèle*, qui se veut un monument cinématographique à la gloire des exploits militaires des soldats du Nord-Vietnam. Il est important de souligner qu'Ivens, contrairement à De Antonio, est principalement un documentariste de terrain, c'est-à-dire qu'il se rend directement dans le feu de l'action pour filmer son sujet plutôt que de simplement assembler des images sur une table de montage, et son travail témoigne fortement de cette proximité avec son sujet et sa cause. De ce fait, après son immersion dans la société nord-vietnamienne, Ivens devient progressivement l'un des plus grands supporters de la cause de la République démocratique du Vietnam dans le milieu du cinéma international et utilise habilement sa caméra pour faire valoir cette cause au public européen.

Dans une entrevue accordée en 1966, Ivens relate son expérience au Nord-Vietnam en soulignant la résilience et l'esprit de solidarité de la population. Le cinéaste s'enthousiasme à propos d'une jeune Nord-Vietnamienne du nom de Lune, qui a le courage d'attaquer les avions américains à la mitrailleuse. Plus tard dans l'entrevue, il exhorte ses collègues cinéastes à participer au développement du cinéma nord-vietnamien naissant en les appelant à faire « un geste en faveur de leurs collègues défavorisés »¹⁴⁹. Si le travail de De Antonio se fait dans une optique beaucoup moins engagée que celui d'Ivens, toujours est-il qu'il est possible de voir plusieurs similarités dans l'approche des deux cinéastes. Selon Thomas Waugh, *Loin du Vietnam* et les films de Joris Ivens seraient responsables d'avoir légitimé aux yeux de De Antonio l'utilisation du « compilation film » pour traiter des événements de la guerre du Vietnam. Waugh explique en parlant de *Le Ciel, la terre* que:

Despite the lack of conscious design in the production of the film, the finished product offers a worthy model for the various collage films that were to follow, those by Emile de Antonio, Marcel Ophüls and *Newsreel* among others, films constructed on a more conscious theoretical basis to be sure. Like these films, *Ciel* must be seen as a reaction to the tide of direct cinema. At a time when the gospel of spontaneity was an orthodoxy with very few dissenters, *Ciel* appears as a link in the small but important chain of political films that embraced collage and compilation as a strategy more suited than direct cinema to their specific political and artistic goals¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Guy Gauthier, « Joris Ivens au Viet-Nam », *Europe*, Paris, vol. 44, n° 441, Janvier 1966, 219-223.

¹⁵⁰ Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema*, Amsterdam University Press, 2016, 507.

Cette citation est cruciale pour bien comprendre le rôle que joue *In the Year of the Pig* dans une mouvance globale des « compilation films » politiques sur la guerre du Vietnam et il est important de clarifier certaines des affirmations faites par Waugh. Premièrement, il est intéressant de constater que Waugh affirme d'emblée que les films d'Ivens doivent être perçus comme une résistance face à la domination mondiale du *cinéma vérité* et que des œuvres comme *Le Ciel, la terre* représentent des « political films that embraced collage and compilation as a strategy more suited than direct cinema to their specific political and artistic goals ». Parmi ces films, Waugh inclut bien sûr *In the Year of the Pig*, mais fait aussi directement référence aux documentaires produits par le collectif *Newsreel* et ceux du cinéaste français d'origine allemande Marcel Ophüls. Dans son film de 1969, *The Sorrow and the Pity*, Ophüls s'intéresse à l'occupation nazie en France et à l'Holocauste à travers une utilisation du montage et du témoignage très similaire à la démarche de De Antonio dans *In the Year of the Pig*.

Selon Waugh, ce qui définit les films de De Antonio et Ophüls et les différencie du travail d'Ivens est l'existence dans ceux-ci d'un cadre théorique beaucoup plus solide. Waugh suggère que les films du cinéaste hollandais relèvent plus d'un genre de fanatisme politique que d'une démarche intellectuelle plus complexe, et qu'ils sont en ce sens une réaction beaucoup plus directe à la méthode objective propre au *cinéma vérité* que le sont les documentaires de De Antonio, par exemple. Toutefois, nous avons plutôt tendance à conclure que De Antonio s'oppose aux intentions moralisatrices et didactiques du cinéma d'Ivens, non pas parce que celui-ci est disposé à reconnaître sa perspective subjective, mais parce qu'il fait du cinéma de propagande sans réelles intentions artistiques.

Si Bakker nous dit que *In the Year of the Pig* et *Le Ciel, la terre* sont tous les deux des « poster films, agitating against the Vietnam War and often ideologically too pro-communist or too anti-American to convince the average American citizen »¹⁵¹, il faut mentionner que leurs approches respectives sont en réalité très différentes. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, dans lequel nous ferons finalement une analyse détaillée du contenu idéologique d'*In the Year of the Pig* et du raisonnement intellectuel derrière le film, le travail de De Antonio est beaucoup plus nuancé et le cinéaste refuse de tomber dans un message propagandiste exclusivement « pro-

¹⁵¹ Kees Bakker.

communist » ou « anti-american », proposant plutôt une interprétation complexe et multidimensionnelle des événements historiques entourant l'intervention américaine au Vietnam.

Chapitre 4: De Antonio l'historien-philosophe

Jusqu'à présent, nous nous sommes intéressés à la manière avec laquelle les événements marquants de la vie d'Emile de Antonio et le contexte sociopolitique des États-Unis pendant la Guerre froide ont progressivement amené le documentariste à s'attaquer à l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam. Le film qui résulte de cette prise de position politique, *In the Year of the Pig*, est l'œuvre de De Antonio à travers lequel s'exprime le mieux son identité créative. Avec ce long-métrage, il dépasse les étiquettes d'artiste, de militant ou de documentariste qu'il s'était auparavant approprié pour pleinement affirmer son rôle en tant qu'intellectuel et historien. Il démontre ainsi qu'il a habilement assimilé la méthodologie historienne et qu'il sait l'utiliser de manière efficace pour soutenir ses idées.

Le réalisateur présente dans *In the Year of the Pig* une histoire de l'intervention américaine au Vietnam qui résulte d'un travail de recherche extrêmement rigoureux. Cependant, le documentaire ne propose pas une construction historique dans le sens traditionnel. Au contraire, De Antonio propose dans son film une déconstruction de l'histoire. Cette déconstruction vise non seulement à mettre en avant l'idéologie radicale du réalisateur par rapport aux événements de la guerre, mais surtout à remettre en question notre vision de l'histoire et la manière dont cette vision est construite par les élites au pouvoir. Ce faisant, De Antonio s'éloigne de la pratique historienne traditionnelle pour plutôt adopter une position d'historien-philosophe, dont le but serait d'exposer les structures de pouvoir qui supportent la compréhension générale de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam en proposant une vision alternative à cette histoire qui s'inscrit dans un processus de déconstruction historique.

Le but de ce chapitre est de mieux comprendre la méthodologie historique mise en œuvre dans *In the Year of the Pig*. Tout d'abord, nous examinerons comment De Antonio traite de deux aspects essentiels de la pratique historienne: l'acquisition des sources primaires et les problématiques de financement. Ensuite, nous étudierons les différents témoignages présents dans le film. Nous aborderons également la question de la propagande en analysant comment le cinéaste met en avant une révision marxiste et anticolonialiste de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam, pour ensuite susciter une remise en question chez le spectateur quant à sa propre

subjectivité face à l'histoire. Finalement, nous examinerons l'influence de l'art contemporain sur cette déconstruction historique, en observant comment *In the Year of the Pig* établit un parallèle entre la pratique artistique et la pratique historique.

4.1. Processus de recherche derrière la réalisation d'*In the Year of the Pig*

4.1.1. *Radical scavenging*: à la recherche des images d'archives

Comme nous l'avons déjà mentionné, *In the Year of the Pig* est le résultat d'un travail de recherche de longue haleine. Pendant sa carrière de cinéaste, Emile de Antonio développe une nouvelle passion pour le travail acharné. Il explique lui-même que son introduction au travail cinématographique représente son « introduction to real work »¹⁵². Enivré par le processus créatif entourant la production d'un film, il arrive souvent que De Antonio passe plusieurs nuits blanches sur table de montage. Pendant les quinze mois que dure la production d'*In the Year of the Pig*, « De » affirme avoir travaillé sur le projet, plus de douze heures par jour, « without stopping, seven days a week »¹⁵³.

Le processus de réalisation d'*In the Year of the Pig* est long et laborieux et pousse Emile de Antonio à visiter plusieurs pays d'Europe dans le but d'obtenir des images d'archives qui seront utiles à la construction du documentaire. À Berlin-Est, par exemple, il consulte les archives cinématographiques qui se situent à deux pas du Mur de Berlin. Cette visite dans le Bloc de l'Est, qui survient pendant l'hiver 1967-1968, se révèle être des plus enrichissantes alors que le documentariste rentre en contact avec une multitude d'opposants à la guerre qui lui fournissent du matériel audiovisuel extrêmement précieux pour l'élaboration de son film. À Berlin-Est, il rencontre notamment Peter Ulbrich et Kurt Stern, deux cinéastes est-allemands qui font partie du mouvement local d'opposition à la guerre du Vietnam¹⁵⁴. À Prague, il est accueilli en grande pompe et est interviewé à la radio tchécoslovaque par David Leff, un dissident américain exilé en Europe de l'Est¹⁵⁵. C'est aussi à Prague que De Antonio prend contact avec les représentants officiels de la République démocratique du Vietnam pour la première fois. Ces diplomates lui fournissent du matériel cinématographique exclusif, comme les images d'une reconstitution de la

¹⁵² Alan Rosenthal.

¹⁵³ Lil Picard.

¹⁵⁴ Emile de Antonio, *Notes + People who helped In the Year of the Pig*.

¹⁵⁵ Randolph Lewis, p. 85.

bataille de Diên Biên Phu filmée par le cinéaste de guerre soviétique Roman Karmen. À Paris, il fait aussi la rencontre de Mai Van Bo, l'ambassadeur de la République démocratique du Vietnam, qui lui fournit les bandes du film *The Life of Ho Chi Minh*, un documentaire qui n'a alors jamais été visionné hors Nord-Vietnam¹⁵⁶. Pour obtenir les images nécessaires à la réalisation d'*In the Year of the Pig*, le documentariste rentre directement en contact avec le Bloc communiste et les diplomates de la République démocratique du Vietnam. Les images que De Antonio obtient lors de ces rencontres joueront un rôle crucial dans la réalisation d'*In the Year of the Pig*.

Le cinéaste effectue aussi des recherches en France dans les archives militaires. Après avoir initialement reçu l'accès aux archives militaires au Service historique de la Défense, qui se trouve dans le Fort d'Ivry à Paris, le cinéaste est soudainement expulsé des lieux. Suspectant que la CIA ait informé les autorités françaises sur ses positions politiques marxistes¹⁵⁷, De Antonio réussit tout de même à soutirer illégalement – après que De ait subtilement demandé au garde sur place de lui tourner le dos pendant une minute – des images d'Hô Chi Minh pendant les négociations avec les Français en 1945. Sur ces images, le leader du Nord-Vietnam, découragé par l'impasse des discussions, jette sa cigarette par-dessus du bord, signifiant l'abandon du projet et marquant en quelque sorte le début symbolique de la guerre d'Indochine¹⁵⁸ (Annexe C).

Ce geste serait l'acte définitif de ce que De Antonio décrit comme le « radical scavenging », un terme qui sera ensuite repris dans les travaux de Lynette Steenveld, professeure en *media studies* à l'Université Rhodes. Pour Steenveld, cette approche est non seulement une occasion pour le cinéaste de « reconsider the functions and meanings of the key elements of what constitutes a documentary », mais aussi de « raise questions about the way in which history is represented on the screen »¹⁵⁹. Le cinéaste est décrit par Steenveld comme un genre de « chineur », de *scavenger*, qui parcourt le monde à la recherche des meilleures images et qui n'a jamais peur de prendre des risques pour les acquérir. Comme il est possible de le constater, ce trait de caractère concorde bien avec les aspirations chevaleresques du personnage de De Antonio, pour qui rien ne

¹⁵⁶ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 48.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Gary Crowdus et Dan Georgakas, « History is the Theme of All my Films: An Interview with Emile de Antonio », *Cinéaste*, vol. 12, n° 2, 1982, 20-28.

¹⁵⁹ Lynette Steenveld, « Radical Scavenging, the documentary politics of Emile de Antonio », *Communicatio*, vol. 23, n° 1, 1997, 48-54.

peut arrêter l'artiste de pratiquer son art ou l'historien de procéder à ses recherches – ni même la menace d'une arrestation. Le processus de recherche autour de l'acquisition d'images d'archives par le documentariste est finalement un processus intensif et méticuleux, qui nécessite beaucoup de détermination créative de la part du cinéaste.

En plus des images récoltées à Prague, à Berlin-Est et à Paris, De Antonio complète son film avec des reportages acquis chez Paramount, United Press International et Twentieth-Century Fox. Une de ses meilleures trouvailles est une entrevue à George Patton III, le fils du fameux Général Patton, qui déclare à la caméra avec un large sourire que ses soldats sont une « bloody good bunch of killers »¹⁶⁰! Il déniché aussi les images d'une conférence de presse organisée par les généraux Mark Clark et Curtis LeMay et dans lesquels les deux généraux décrivent les Vietnamiens comme étant « willing to die readily, as all Orientals are » et affirment qu'ils « wouldn't trade one dead American for 50 dead Chinamen »¹⁶¹. Comme nous le verrons, l'utilisation de ce genre d'images chocs constitue un aspect important de la démarche de De Antonio et le film utilise abondamment l'humour noir pour provoquer une réaction chez le spectateur.

4.1.2. Financement d'*In the Year of the Pig*

Toutefois, l'acquisition de ce genre d'images demande du financement. Parmi ses nombreuses habiletés sociales, Emile de Antonio possède notamment un don spécial pour obtenir de l'argent pour ses productions cinématographiques. Le cinéaste semble généralement savoir comment utiliser les bons mots pour solliciter les *socialites* new-yorkais et les petits bourgeois de gauche. *Point of Order*, par exemple, sera rendu possible par la participation d'Elliott Pratt, un riche homme d'affaires à tendance plutôt libérale de gauche dont le grand-père était partenaire d'affaire avec John D. Rockefeller dans la Standard Oil Company¹⁶². Pour financer *In the Year of the Pig*, De Antonio fera encore appel à son charme et à ses connexions dans les cercles mondains new-yorkais. Comme le décrit Lewis: « To finance a major anti-war film without institutional support

¹⁶⁰ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 1 heure 14 minutes.

¹⁶¹ *Ibid*, 53 minutes 50 secondes.

¹⁶² *Id*, *I was born in Scranton*, p. 10.

requires creativity, cunning and connections – all of which De Antonio had in abundance with his uncanny ability to strike the egos and consciences of left-leaning capitalists »¹⁶³.

Avec l'aide de sa productrice exécutive, Moxie Schell, une amie philanthrope qui possède aussi plusieurs liens avec le milieu mondain new-yorkais, De Antonio réussit à récolter plus de 100 000\$ de ses généreux donateurs. Le duo organise une série de cocktails dinatoires, où les membres de la haute société sont invités à acquérir des parts du film au coût de 560\$¹⁶⁴. Parmi les investisseurs, il faut par exemple citer Harold Hoschild, président de la American Metal Climax, Ann Peretz, héritière de la fortune des machines à coudre Singer, Laura et Marion Rockefeller, héritières de la fortune Rockefeller ainsi que plusieurs célébrités tels le photographe Richard Avedon et l'acteur Paul Newman.

La réussite de cette opération de financement témoigne certainement du charisme et du talent de persuasion du cinéaste et de son habileté exceptionnelle à faire des connexions avec ceux qu'il considère comme les membres importants de la société. Elle nous informe aussi sur les positions politiques des élites new-yorkaises par rapport à la guerre du Vietnam en cette année 1968, marquée par l'offensive du Têt et le début des violences entre militants antiguerre et policiers partout aux États-Unis. À l'époque où le mouvement antiguerre commence à prendre véritablement de l'ampleur, la perspective d'un documentaire aussi critique de l'intervention américaine au Vietnam est sans doute perçue par les *left-leaning capitalists* et les riches artistes comme une occasion avec laquelle il peut être bien vu d'être associé.

4.2. Une attaque au cœur de la hiérarchie politique américaine

L'un des aspects les plus importants de la démarche méthodologique proposée par De Antonio dans *In the Year of the Pig* est l'utilisation de témoignages pour étayer son argumentaire. Cette technique, que le cinéaste avait déjà introduite dans *Rush to Judgement*, est ici beaucoup mieux assimilée par le réalisateur, qui l'utilise véritablement comme le fer de lance de la démarche historique derrière *In the Year of the Pig*. Dans le but de dénoncer ce qu'il considère comme la supercherie de l'intervention américaine au Vietnam, le réalisateur fait appel à plusieurs membres

¹⁶³ Randolph Lewis, p. 81.

¹⁶⁴ Colin Westerbeck, *Some Outtakes from Radical Film Making, Emile de Antonio, Sight and Sound*, Été 1970, p. 143.

de l'establishment politique de Washington, qui se sont depuis révoltés contre l'escalade vers la guerre américaine en Asie du Sud-Est.

Comme l'explique De Antonio, au moment de la production d'*In the Year of the Pig*, ces politiciens « [...] were all out of the government, or about to be out »¹⁶⁵ ajoutant que « [...] you can almost make it a rule of thumb that people who have left the government can speak, I would say with greater force than people who are still in the government ». En sollicitant personnellement ces politiciens pour des entrevues individuelles, le documentariste s'assure en quelque sorte de l'intégrité de leurs propos en ne laissant aucune influence extérieure intervenir. Cette approche a pour résultat de donner un aspect très rationnel et réfléchi à leurs explications, qui détonne avec les déclarations très propagandistes et à l'emporte-pièce des politiciens belliqueux que De Antonio inclut aussi dans son film. La superposition de ces deux formes de rhétoriques a pour résultat de démontrer le déphasage idéologique entre les partisans de l'intervention au Vietnam et les politiciens qui dénoncent les abus commis par les gouvernements Eisenhower, Kennedy et Johnson au nom de la sécurité nationale.

Surtout, l'utilisation de ce genre de témoignage permet de donner la parole aux voix marginales et peu entendues dans le discours politique dominant autour de la guerre. Les témoignages que De Antonio utilise dans son documentaire sont semblables à ceux d'un lanceur d'alerte, puisqu'ils ont pour but premier de révéler des secrets gouvernementaux à la majorité de la population. Parmi les politiciens dont le cinéaste a retenu les témoignages, il faut citer les démocrates Ernest Gruening et Wayne Morse, les deux seuls sénateurs à avoir voté contre la Résolution du golfe du Tonkin, et Joseph Buttinger, le fondateur des American Friends of Vietnam, un lobby pro-Diem fondé par les Américains en 1955. Dans le film, Buttinger révèle à la caméra son changement de position par rapport à la situation au Vietnam et exprime ses réserves face à l'administration Diem, particulièrement par rapport à Nhu, le frère de Diem et sa femme, Madame Nhu. Roger Hilsman, personnage important de la politique américaine en Asie sous Kennedy et Johnson, qui sera notamment Assistant du Secrétaire d'État aux Affaires étrangères en 1963 et 1964, exprime sa croyance selon laquelle Johnson est le véritable responsable de l'escalade militaire et affirme que, selon lui, Kennedy était beaucoup plus

¹⁶⁵ Bob Sitton.

conscient des risques que représentait la situation au Vietnam. Finalement, William R. Corson, ancien Lieutenant-Colonel pour le *Marine Corps* et expert en stratégie de contre-insurrection, parle en détail de son admiration pour la stratégie militaire employée par la République démocratique du Vietnam à Diên Biên Phu tout en déplorant l'utilisation excessive du *search and destroy* par l'armée américaine.

Toutefois, le politicien qui joue le rôle le plus important dans *In the Year of the Pig* est le sénateur républicain du Kentucky Thruston B. Morton. Malgré son allégeance à l'aile conservatrice du parti républicain, Morton est l'un des premiers sénateurs à critiquer ouvertement les politiques du gouvernement américain au Vietnam. En 1968, il se retire du Sénat en opposition à l'escalade de la guerre. Dans le film, Morton s'attaque entre autres choses au complexe militaro-industriel, qu'il rend en partie responsable de cette escalade militaire au Vietnam. Le sénateur met en garde le public américain en expliquant que:

I think that there's great danger in this country, because of the fact that so much of our economy is geared in the military area. There is grave danger of a military-industrial alliance of a kind actually affecting policy. Now, Vietnam is a case in point. Not the only place, because we're spending 50 billions a year outside of Vietnam, for our military. And, I do think that having dropped more bombs on Vietnam that were dropped by all the Allies powers in World War II, in tonnage, on that small country – I mean, to me, it's just, how silly can you get?¹⁶⁶

Bien que ce type d'inquiétude soit assez répandu dans les travaux des intellectuels de la Nouvelle Gauche, tels que le livre de C. Wright Mills, *The Power Elite*¹⁶⁷, ou encore le texte de Bertrand Russell discuté dans le chapitre précédent, il est particulièrement intéressant de constater que cette inquiétude est aussi partagée par un ancien sénateur républicain aux tendances conservatrices. L'inclusion de Morton dans le film confère une crédibilité aux arguments du cinéaste et se révèle être une arme mortelle dans le but d'exposer l'absurdité de l'intervention américaine au Vietnam.

Après avoir autant discuté des positions politiques marxistes du réalisateur dans le deuxième chapitre, il est intéressant de constater que, même si ce sont des personnages qu'il méprise, De Antonio n'hésite pas à faire appel aux *insiders* politiques de Washington pour réaliser son

¹⁶⁶ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 52 minutes 15 secondes.

¹⁶⁷ C. Wright Mills, *The Power Elite*, Oxford, Oxford University Press, 1956, 448 p.

documentaire. Pour lui, c'est la seule manière de vraiment réaliser une critique interne du système politique. C'est pour cette raison que le cinéaste accepte par exemple de donner la parole à Joseph Buttinger, qui est pour lui « a useful person, not a good person », et il explique que:

Buttinger is not a man I like, he's not a man I respect, he's not a man I would want to have dinner with, but he's a man who knew a great deal. I used him and I used people of the left and the right and in that way, you get as true a picture as you can I think on film of a long piece of history¹⁶⁸.

Dans sa quête pour dévoiler les secrets de l'intervention américaine au Vietnam, De Antonio fait preuve d'une remarquable ouverture d'esprit en mettant de côté ses convictions politiques. De manière ingénieuse, le réalisateur utilise directement les politiciens pour s'attaquer au cœur de la hiérarchie politique de Washington.

Parmi les politiciens que De Antonio et les spécialistes interviewés jugent comme étant coupables d'avoir menti aux Américains, on se souvient des noms de McGeorge Bundy et Arthur Schlesinger, ainsi que toute la clique des *young hawks* entourant le président Kennedy. Bien que le documentariste les rend en grande partie responsables de l'escalade militaire au Vietnam, le film refuse systématiquement de faire une distinction entre l'administration Eisenhower, Kennedy et Johnson. Il se présente plutôt comme une attaque contre l'establishment politique américain dans son ensemble. Joseph McCarthy et John Foster Dulles sont par exemple personnellement tenus responsables d'avoir créé le climat de "Red Scare" qui aurait forcé les politiciens américains à utiliser la menace militaire pour faire face au communisme international, contribuant à transformer la Guerre froide en une démonstration de force militaire.

Cependant, le film souligne que l'erreur majeure des libéraux de la guerre froide, proches de Kennedy, réside dans leur soutien à un allié aussi instable que le premier ministre du Sud-Vietnam, Ngo Dinh Diem. Ce sont ces politiciens qui, à travers leur participation au lobby des American Friends of Vietnam, seraient principalement responsables de la construction du « cult of the little fellow in the sharkskin suit, and the little mandarin who's going to stop the Reds » autour de la figure de Diem¹⁶⁹. Un des intervenants les plus utilisés par le cinéaste dans le montage final est le jeune journaliste David Halberstam, qui deviendra plus tard l'une des

¹⁶⁸ June Perry Levine.

¹⁶⁹ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 28 minutes 10 secondes.

principales figures intellectuelles d'opposition à la guerre aux États-Unis. Après son arrivée au Vietnam en 1962 comme reporter pour le *New York Times*, Halberstam sera l'un des premiers journalistes à critiquer ouvertement l'intervention américaine. Si ses positions par rapport au régime Diem font de lui un ennemi aux yeux des libéraux pro-Diem – tel le magnat de la presse et fondateur du *Time Magazine* Henry Luce – Halberstam remporte le prix Pulitzer de journalisme en 1964. En 1965, il publie le livre *The Making of a Quagmire*, qui relate son expérience au Vietnam et tente d'expliquer ce qu'il perçoit comme un échec des politiques américaines en Indochine.

De Antonio utilise Halberstam dans le documentaire pour s'attaquer à la figure de Diem et au soutien inconditionnel qu'il reçoit de la part des administrations Eisenhower et Kennedy. Halberstam mentionne par exemple les noms d'Arthur Schlesinger, Max Lerner et John F. Kennedy comme étant les « liberal names » ayant fourni à Diem le « very good liberal umbrella » qui a permis à son régime d'avoir, dès le départ, « the benefit of the doubt »¹⁷⁰. La période Diem est représentée comme une période charnière de l'implication américaine au Vietnam et le film suggère que les politiciens américains auraient dû voir les signes avant-coureurs de l'échec du régime pendant cette période, mais les ont ignorés, s'enfonçant de plus en plus dans le sable mouvant; le fameux borbier du Vietnam.

Dans un des moments les plus mémorables du long-métrage, Halberstam relate une anecdote qui lui a été racontée par l'historien franco-autrichien Bernard Fall, qui a personnellement rencontré Hồ Chi Minh, Vo Nguyen Giap et Pham Van Dong à Hanoï en 1962. Lors de sa rencontre avec Pham Van Dong, le premier ministre nord-vietnamien aurait résumé la relation toxique entre Diem et les Américains en exprimant de la pitié pour Diem. « Poor Diem, poor Diem » aurait dit Pham Van Dong.

He is unpopular. And because he is unpopular, the Americans must give him aid. And because the Americans give him aid, he becomes less popular. And because he becomes less popular, the Americans must give him more aid. And because they give him more aid, he becomes even less popular¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Ibid*, 29 minutes 40.

¹⁷¹ *Ibid*, 43 minutes.

Sur ce, Fall l'aurait interrompu en disant: « That sounds like a vicious circle ». Pham Van Dong, après une pause, aurait répondu: « No, not a vicious circle. A downward spiral ». Le message est clair: la politique américaine au Vietnam est vouée à l'échec.

Si le film accuse l'administration Kennedy d'avoir poussé les États-Unis vers une intervention militaire au Vietnam en appuyant de manière aveugle le régime Diem, De Antonio accorde aussi une très grande part de responsabilité à Lyndon B. Johnson. Réfléchissant sur ce qui serait arrivé avec la question du Vietnam si Kennedy n'avait pas été assassiné en 1963, Roger Hilsman témoigne dans le film:

Would Kennedy have done what Johnson has done? There were two things that he very, very much wished to avoid. One was making this an American war. As he used to say, « It's their war - the South Vietnamese. We can give them aid. We can even give them advisers. But they must win it or lose it. » And I think he was fully prepared to let them lose it rather than make it an American war. He felt that if we put Americans in there, with their white faces, it would drive nationalism into the arms of communism. The second thing he wished to avoid was internationalizing the war, as we called it. By this we meant bombing the north or attacking the north. First and foremost because it would not work. And here 30-some months of bombing has shown that his judgement was right¹⁷².

Après la sortie d'*In the Year of the Pig*, le cinéaste clarifiera cette position dans une entrevue dirigée par Bob Sitton en 1969 pour le compte de la radio new-yorkaise WBAI. Si le cinéaste répète dans cette entrevue qu'il ne faut pas oublier que ce sont Arthur Schlesinger et les *cold war liberals* qui ont au départ soutenu l'intervention militaire au Vietnam, ce serait Johnson qui aurait la plus grande part de responsabilité. De Antonio explique que « It's one thing to have 535 troops there, you can get 535 troops out with three airplanes. This was prior to Kennedy. But when Kennedy raised the number to 17 000, then we'd planted the flag, we were there then », mais affirme tout de même qu'il ne pense pas que John F. Kennedy « would have gone ahead in the almost mad way that Johnson did »¹⁷³.

Plus tard dans le film, Hilsman révèle à la caméra qu'il est selon lui évident que Lyndon Johnson avait déjà pris la décision d'escalader l'intervention militaire au Vietnam avant même les événements du golfe du Tonkin. Il aurait inventé de toute pièce une attaque sud-vietnamienne

¹⁷² *Ibid*, 51 minutes 25 secondes.

¹⁷³ Bob Sitton.

contre les destroyers américains ancrés dans le golfe pour justifier à la population américaine sa décision d'envoyer des troupes terrestres au Vietnam. Si tous les historiens sont aujourd'hui d'accord que la deuxième attaque n'a en effet jamais eu lieu, ce n'était pas nécessairement le cas en 1969. À travers *In the Year of the Pig*, Emile de Antonio est l'un des premiers à dénoncer la crise du golfe du Tonkin comme étant un prétexte utilisé par l'administration Johnson pour aller de l'avant avec la guerre. Le film met en valeur le témoignage de John White, un officier naval présent durant l'attaque présumée contre le USS Maddox et le USS Turner Joy dans le golfe du Tonkin. White sera probablement le premier Américain à parler publiquement des contradictions présentes dans le rapport officiel et écrit dans une lettre ouverte publiée par le New Haven Register en 1967 :

I maintain that President Johnson, Secretary McNamara and the Joint Chiefs of Staff gave false information to Congress in their report about US destroyers being attacked in the Gulf of Tonkin¹⁷⁴.

Morton, Buttinger, Halberstam, Hilsman et White ne sont pas les seuls qui participent à la dénonciation générale entourant les politiques du gouvernement et de l'armée américaine au Vietnam présentée dans le documentaire. Le soldat David K. Tuck, par exemple, raconte comment ses officiers lui ont dit de ne jamais prendre de prisonniers et des phrases comme « only good gook is a dead gook » ou encore « you can't trust any of these slant-eyed bastards »¹⁷⁵. De Antonio utilise ensuite la magie du montage en contrastant ce témoignage avec l'affirmation du général Westmoreland selon laquelle « prisoners are not being mistreated [and] are being handled in accordance with the provisions of the Geneva Conventions » et les images de prisonniers vietnamiens se faisant rudoyer par des soldats américains. La portée de ces images est puissante et cette séquence démontre que le cinéaste sait utiliser les outils qui lui sont offerts par le cinéma documentaire pour faire valoir ses arguments.

Pour sa part, David Wurfel, professeur en science politique à l'Université du Missouri et spécialiste en des relations internationales en Asie du Sud-Est, discute des nombreuses instances de fraudes électorales pendant les élections de 1967 au Sud-Vietnam. Il accuse les observateurs américains envoyés au Sud-Vietnam d'avoir volontairement fermé les yeux sur la situation.

¹⁷⁴ John White, *Letter to the New Haven Register*, 1967.

¹⁷⁵ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 1 heures 15 minutes.

Finalement, le journaliste d'enquête du *Arkansas Gazette*, Harry S. Ashmore, qui a auparavant remporté en 1957 le prix Pulitzer en journalisme pour sa couverture de la crise liée à l'intégration raciale des élèves noirs à Little Rock en Arkansas, discute dans le documentaire de la tentative de négociation qu'il a entamée à titre personnel avec les autorités politiques du Nord-Vietnam et des différents stratagèmes employés par le *State Department* pour faire dérailler ses plans.

Ces différents personnages sollicités par De Antonio ont comme point commun d'être des travailleurs de l'ombre, qui, confrontés à la situation du borbier vietnamien, sont dégoûtés par la guerre américaine au Vietnam. Ils utilisent alors la tribune proposée par *In the Year of the Pig* pour devenir des lanceurs d'alertes dans le but de révéler leurs vérités à la population. Le travail de De Antonio est à l'avant-garde d'un mouvement de lanceur d'alerte qui culmine en 1971 avec le dévoilement des *Pentagon Papers* par Daniel Ellsberg, ancien employé du *think tank* RAND Corporation. Avec ce rapport, Ellsberg révèle entre autres au public américain que le gouvernement américain a secrètement élargi leurs opérations au Vietnam en organisant des raids secrets contre le Nord-Vietnam ainsi que des bombardements secrets au Laos et au Cambodge. Si la portée des révélations des *Pentagon Papers*, ou encore de celles sur le massacre perpétré par les soldats américains à My Lai, est aussi grande en 1971, c'est grâce à des gens comme Emile de Antonio, qui déjà en 1968, prépare le terrain pour la prise de conscience du peuple américain sur les événements de la guerre du Vietnam qui s'effectue dans les années 1970.

Toutefois, la dénonciation qui s'effectue dans *In the Year of the Pig* n'a pas seulement pour but de remettre en question les structures politiques du système. En s'appuyant sur autant de témoignages, De Antonio cherche à construire une version alternative de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam. En créant cette version alternative, le cinéaste questionne directement l'histoire traditionnelle et comment celle-ci est façonnée par les élites au pouvoir. De manière assez intéressante, il est possible de constater les similitudes entre l'approche de De Antonio autour du témoignage et les réflexions sur l'histoire proposée par le philosophe français Michel Foucault dans ses travaux célèbres, tels *Surveiller et punir* (1975)¹⁷⁶ ou encore *Histoire de la sexualité* (1976)¹⁷⁷. Dans ces deux ouvrages, Foucault s'intéresse en détail aux structures de pouvoir sur lesquels les sociétés contemporaines sont construites. Selon Foucault, ces structures

¹⁷⁶ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, 352 p.

¹⁷⁷ *Id*, *Histoire de la sexualité: La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.

du pouvoir, et plus particulièrement celles propres au pouvoir disciplinaire, s'exercent principalement à travers leur invisibilité¹⁷⁸. Tout comme chez De Antonio, le philosophe français a pour intention de dévoiler le camouflage derrière lequel se dissimulent les structures de pouvoir qui participent à la construction historique traditionnelle des événements. Son objectif est de les analyser afin de mieux pouvoir ensuite les déconstruire, c'est-à-dire les manipuler pour en faire ressortir leurs vraies significations.

Dans ses travaux, Foucault propose d'étudier l'histoire sous un angle généalogique. Le concept de généalogie propose de s'intéresser à l'histoire à travers des connaissances souvent considérées comme illégitimes et provenant de sources exclues ou marginalisées¹⁷⁹. Ces sources auraient pour fonction première d'offrir un contre-balancier aux théories dominantes propres aux sociétés modernes, qui auraient selon Foucault comme but premier de filtrer, hiérarchiser et ordonner les idées diffusées par les élites dans le but de perpétuer les rapports de pouvoir entre les individus vivant en société. Si la généalogie se manifeste principalement dans les travaux Foucault par un intérêt pour les témoignages historiques de divers « criminels, prostitués, aliénés, invertis et toxicomanes »¹⁸⁰ de la société, l'utilisation par De Antonio des politiciens désabusés pour construire son argumentaire historique est similaire. En faisant appel à des membres marginalisés et exclus de l'establishment politique, le cinéaste se rend directement au cœur de cette hiérarchie du pouvoir, ce qui lui permet de procéder par la suite à une déconstruction de l'histoire traditionnelle de manière beaucoup plus efficace que s'il avait principalement donné la parole à des militants antiguerre, dont les propos auraient probablement été beaucoup plus prévisibles et qui n'auraient rien fait pour diversifier l'argumentaire représenté dans le film.

Tout comme Foucault, De Antonio est beaucoup moins intéressé à l'histoire comme une quête vers la vérité absolue, et cherche plutôt à comprendre les mécanismes qui participent à la construction de cette soi-disant vérité. Comme l'expliquent Baptiste et Faustine Jacomino:

Foucault rompt radicalement avec le mythe, toujours vivace, d'une vérité obtenue par des recherches gratuites, désintéressées et coupées des relations de pouvoir. Toute pensée joue un rôle politique en ce qu'elle contribue à la production, à la validation

¹⁷⁸ *Id*, *Surveiller et Punir*, p. 219.

¹⁷⁹ Randolph Lewis, p. 64.

¹⁸⁰ Philippe Artières, « Le Pouvoir d'Écriture: Foucault et l'Autobiographie », dans Philippe Artières (dir.) *Michel Foucault, La Littérature et les Arts*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 77.

ou à la mise en question des vérités. Les murs des laboratoires et des écoles ne protègent pas des rapports de force politiques. L'idéal de neutralité absolue n'a pas de sens¹⁸¹.

En lisant cette citation, il est impossible de ne pas penser aux propos d'Emile de Antonio sur les cinéastes du *vérité* qui prétendent être en mesure d'extraire cette vérité ultime à travers l'utilisation du cinéma documentaire. Tout comme De Antonio, Foucault cherche à se défaire de la dictature de la démarche scientifique pour proposer une vision beaucoup plus philosophique des sciences humaines.

4.3. Récit historique et perspective subjective

4.3.1. L'enjeu de la subjectivité artistique et intellectuelle vu par De Antonio

Contrairement à ceux qui prétendent viser une objectivité purement scientifique, par exemple les historiens traditionnels et les documentaristes du *cinéma vérité*, De Antonio est le premier à reconnaître sa subjectivité par rapport à son sujet. Dans une entrevue qu'il donne pour le Nebraska ETV Network, en 1981 le cinéaste discute plus en détail de ses positions en lien avec la question de la subjectivité. Selon lui: « Objectivity simply doesn't exist. It doesn't even exist in science, as I think the scientists are beginning to admit [and] I'm not sure it exists in mathematics either. »¹⁸². Si l'objectivité totale dans la réalisation d'un travail de recherche scientifique est impossible à atteindre, elle l'est aussi évidemment dans un œuvre d'art tel un film documentaire.

Dans la même entrevue, De Antonio relate une discussion sur le *cinéma vérité* et la question de l'objectivité dans le cinéma documentaire qu'il a eue avec des collègues cinéastes tchécoslovaques, qu'il a rencontrés pendant son voyage en préparation d'*In the Year of the Pig*:

I had this argument once in Eastern Europe and somebody said, well, you could surely make an objective film about glassblowing in Czechoslovakia, and I said, don't be ridiculous that's a very important subject because it's loaded with the following questions: conditions of work, the conditions of pay, what the workers feel about all the rest of this, what the position of the manager is, what the function of the glassware is. Almost anything you do no matter how simple it is, for example a kiss.

¹⁸¹ Baptiste et Faustine Jacomino, *Foucault*, Paris, Ellipses, 2016, p. 49.

¹⁸² June Perry Levine.

Under documentary conditions, we bring all of our prejudices to that kiss: who is kissing, why are they kissing, which sexes, for what reason¹⁸³.

On voit ici que le cinéaste assume pleinement sa perspective subjective et il est le premier à reconnaître ses propres préjugés et le rôle qu'ont joué les grands récits de sa jeunesse, l'environnement artistique new-yorkais des années 1950, sa rencontre avec les idées politiques de gauche, son expérience en tant que cinéaste et sa rencontre avec un réseau mondial d'opposition à la guerre dans la façon dont il aborde le sujet de la guerre du Vietnam au cinéma et la manière avec laquelle ces circonstances influencent sa propre construction idéologique de l'histoire. C'est notamment ce qui l'aurait poussé à déclarer que « Only God is objective, and he doesn't make movies »¹⁸⁴, et que :

Quand j'ai commencé à faire des films, les gens me disaient « êtes-vous objectif? » et ma réponse est : non, je crois que l'objectivité est impossible. Quand vous êtes en face de quelque chose qui a une charge émotionnelle, la pauvreté, les Noirs, la guerre au Vietnam, vous ne pouvez pas être objectif. Vous devez avoir des impressions sur ce sujet, et votre sentiment colore et transforme votre travail¹⁸⁵.

Toutefois, si certains spécialistes, comme Thomas Waugh, ont suggéré que la fonction principale d'*In the Year of the Pig* est une fonction didactique, il est selon nous évident que De Antonio n'a jamais eu cette prétention. Si on ne peut pas nier que le réalisateur favorise l'adoption du contenu idéologique du film par le mouvement étudiant en le diffusant dans les universités partout au pays, nous verrons que cette décision est plutôt due à des besoins financiers qu'à des intentions idéologiques. Il veut éviter de répéter les erreurs de Godard et de *La Chinoise* et c'est pourquoi il est crucial pour lui de ne pas être condescendant ou moralisateur face à son public. Il explique:

I assume people have a sympathy to structure, I assume people have some knowledge of what's going on, I assume that they have an interest in the war. I don't make films that are going to attract people of the street. To be absolutely honest, I feel that most of the people who are going to see my film already feel the war is bad. I also feel the real avenues of power aren't reachable. I don't think anybody's going to reach Mr. Nixon with a film. I think it's naive to think so. I think the most that a film does is make some contribution to the climate of opinion which will then trigger off some other¹⁸⁶.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Lil Picard.

¹⁸⁵ Bernard Cohn et Michel Ciment, « Entretien avec Emile de Antonio », *Positif*, n° 113, Février 1970, p. 28.

¹⁸⁶ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 27.

Cette citation du cinéaste réfute l'affirmation de Waugh selon laquelle le but principal du film serait de convaincre et de modifier l'opinion publique et suggère plutôt que le réalisateur se contente d'espérer qu'*In the Year of the Pig* participe à stimuler une remise en question sociale autour de la compréhension historique de la guerre du Vietnam. Pour De Antonio, ce qui fait la force du médium cinématographique est précisément sa capacité à révéler subtilement plutôt qu'à affirmer agressivement ses positions dans le but de convaincre et d'endoctriner. Dans une entrevue qu'il réalise pour le magazine français *Cahiers du cinéma*, il déclare:

Je défends mon film parce que c'est un bon film, et que si j'avais mis dedans tout le baratin évident, ç'aurait été un mauvais film. Si on enfonce ce qui est évident dans la tête des gens, on obtient des films purement didactiques que personne, de gauche, de droite ou du centre, ne veut voir, parce que ce sont de mauvais films. Si on fait un film, il faut commencer par être intéressant¹⁸⁷!

L'intention de De Antonio derrière la production d'*In the Year of the Pig* est principalement de satisfaire ses propres prétentions artistiques en réalisant une œuvre qu'il considère lui-même comme un « bon film ». Pour lui, l'intérêt du cinéma est artistique et un « bon film » a l'obligation de divertir le spectateur. Le documentariste veut éviter de réaliser une œuvre principalement didactique, dont le résultat serait à ses yeux une expérience ennuyeuse. Il rappelle que, selon lui, « Nobody in the world, at least nobody in the Western World, is ready for the pure didactic film »¹⁸⁸ et que « what is most wrong with the so-called didactic or political films, is that they become so utterly didactic that they forget that a film is also a film »¹⁸⁹. Entre d'autres mots, si la dimension artistique et politique se rencontre dans le cinéma d'Emile de Antonio, le cinéaste sait faire la distinction entre ces deux aspects de son identité et fait tout en son pouvoir pour préserver l'intégrité artistique de sa démarche.

Dans cette optique, il relate sa stupéfaction lorsque, pendant une présentation d'*In the Year of the Pig* dans le cadre d'une réunion de l'*American Society for Asian Scholars*, qui a lieu à Harvard, le public, composé de certains intellectuels les plus éminents dans leur domaine, semble aveuglement convaincu par le contenu idéologique du film et incapable de détecter que De Antonio est en fait, comme il se décrit « a crook in [his] work ». Le cinéaste serait parfois atteint

¹⁸⁷ Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.

¹⁸⁸ Bernard Weiner.

¹⁸⁹ *Ibid.*

du syndrome de l'imposteur quand vient le temps d'assumer les positions politiques représentées dans son film¹⁹⁰. Si certains pourraient y voir une tentative de se défilier et de dissocier des affirmations exprimées dans *In the Year of the Pig*, il est important de prendre en compte la dimension créative et artistique de la démarche cinématographique de De Antonio. Préserver son intégrité artistique serait beaucoup plus important pour lui que d'essayer d'influencer l'opinion publique et le cinéaste reconnaît être un « bad Marxist », étant seulement poussé vers le cinéma documentaire politique pour des motifs personnels. Il affirme: « I usually make films because of anger or opportunity »¹⁹¹.

L'intention derrière la création d'*In the Year of the Pig* n'est pas simplement de persuader le public à condamner l'intervention américaine et de glorifier la lutte pour la libération du Vietnam, mais plutôt de susciter chez le spectateur une remise en question de ses propres préjugés et de ses idées préconçues concernant l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam. L'objectif du film est finalement de faire comprendre au public comment la construction idéologique de la guerre du Vietnam s'opère au sein des structures du pouvoir, telles que les médias américains et les discours politiques, plutôt que de simplement endoctriner son auditoire. Avec *In the Year of the Pig*, De Antonio cherche à s'opposer directement à la guerre américaine au Vietnam tout en présentant une œuvre avant-gardiste, dont la démarche créative se veut non seulement artistique, mais aussi philosophique et romantique.

4.3.2. Utilisation du récit historique à des fins autobiographiques

Puisque les positions politiques représentées dans *In the Year of the Pig* sont subjectives, il n'est pas surprenant que celui-ci possède un fort caractère autobiographique. Le documentaire débute par exemple avec l'image d'une statue. Cette statue est celle d'un soldat de l'armée de l'Union pendant la guerre de Sécession et se trouve à Scranton, la ville natale d'Emile de Antonio. Son apparition au début du film, sans plus d'explications, laisse place à l'interprétation du spectateur. Lorsque De Antonio sera questionné sur sa signification dans une entrevue donnée pour la revue *Senses of Cinema* un an avant sa mort en 1989, il répond:

¹⁹⁰ Lil Picard.

¹⁹¹ Alan Rosenthal.

Nobody's ever asked what that fucking statue's doing there. The answer is that I was a soldier from Pennsylvania. That guy was the 163rd infantry. That was a just war. He was fighting for the Union army in a just war, and I was fighting in film, a pro-Vietnamese film in my time, and that's what that soldier meant. I meant it to be hard to get and special, but I had to put it in there. I was looking for some photographs and I found that photograph and I said, "Well Jesus, this is me in a sense, a hundred and some years before"¹⁹².

S'il y a certainement un parallèle à faire entre la guerre civile américaine et la guerre du Vietnam, il est particulièrement intéressant d'observer comment s'active l'imagination du cinéaste, qui compare littéralement dans cette citation la réalisation d'*In the Year of the Pig* à un acte de guerre. Le cinéaste perçoit la guerre d'Indépendance menée par la République démocratique du Vietnam comme une grande aventure romanesque et patriotique, similaire aux aventures de Garibaldi qui l'ont tant passionnées pendant sa jeunesse. Sa perception de l'histoire du Vietnam et de la figure d'Hô Chi Minh est essentiellement romantique et il explique: « My kind of work is Romantic, and my kind of politics is Romantic. The great political myths, myths of the twentieth century, have been Romantic myths. »¹⁹³.

Selon Emile de Antonio, cette vision romantique de l'histoire est l'une des raisons qui auraient favorisé la réussite du mouvement révolutionnaire vietnamien. Pour lui, Hô Chi Minh et Pham Van Dong auraient beaucoup mieux compris que les Américains ou les Français le rôle crucial que joue l'idéologie dans les conflits armés. De Antonio relate par exemple une conversation avec l'ancien ambassadeur du Sud-Vietnam aux États-Unis, Tran Van Dinh, qui lui aurait dit:

You know what Americans forget about the War in Vietnam? The people who led the revolution from the beginning, from 1883, against the French were writers. They were revolutionaries, but they weren't political. Ho Chi Minh wrote poems, poetry in prison. Don't forget that the nature of our war is Romantic. The Romantic will work day and night to change, to make a revolution¹⁹⁴.

Selon cette affirmation, la figure d'Hô Chi Minh le poète serait aussi importante dans la construction idéologique que le cinéaste fait de l'histoire du Vietnam qu'Hô Chi Minh le révolutionnaire ou l'homme politique. Pour plusieurs raisons, Hô Chi Minh est le personnage

¹⁹² Bruce Jackson.

¹⁹³ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 37.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 38.

principal d'*In the Year of the Pig* et « De » fait tout en son pouvoir pour le représenter de la manière la plus romantique possible. Pour le cinéaste:

Ho Chi Minh was able to do what many idealist patriots dream of – to liberate his country – and there is no higher ideal than that. Particularly the liberation of one's country from a foreign oppressor, a colonial oppressor, a racist colonial oppressor. He led the first Asian revolution – before China – against the white imperialists. In addition, his life was so romantic. Shipping out as a cabin boy at the age of seventeen before he ever heard the words of Karl Marx or socialism. His anger and rebellion against the French. The fact that he wrote poetry. The fact that he was sentenced to death by the French authorities and in prison he wrote poetry. That against all odds he won. And, finally, since one of my failings is a concern with grace and style, that he had such exquisite grace and style. I love the scenes of him – given to me by the Democratic Republic of Vietnam – when he's with a group of young people and children and he raises his hand to make them sit down. The simplicity of his life was, for a Marxist, a most aristocratic kind of simplicity: the typewriter, the blanket, the few books, all this appeals to me¹⁹⁵.

Il y a plusieurs éléments à retenir de cette citation. Il est par exemple intéressant de constater comment la description du jeune Hô Chi Minh en tant que rebelle passionné par la poésie, toujours accompagné de ses livres et de sa machine à écrire, rappelle la jeunesse de De Antonio, pendant ses années sur sa péniche. Cette citation donne réellement l'impression que le cinéaste se projette à travers la personnalité d'Hô Chi Minh, ce qui témoigne notamment de son profond engagement pour le sujet. De plus, la simplicité de la vie marxiste d'Hô Chi Minh est perçue par le cinéaste comme étant de nature presque aristocratique provenant d'un Ancien Monde. C'est de ce même univers que proviennent les récits de Garibaldi et du Napoléon de Stendhal qui ont tant marqué son enfance, et dans lequel son propre père a grandi. En se projetant à travers la figure d'Hô Chi Minh, Emile de Antonio démontre qu'il n'y a aucune distance entre l'histoire et ses émotions personnelles. À la manière d'un historien-philosophe, De Antonio vit l'histoire de manière passionnée et n'hésite pas à reconnaître le rôle que jouent ses propres convictions et son expérience personnelle dans sa compréhension des événements.

¹⁹⁵ Terry de Antonio.

4.4. *In the Year of the Pig*: propagande ou satire?

4.4.1. Le cinéma documentaire comme outil de propagande marxiste et anticolonialiste

En représentant Hô Chi Minh et la quête de la République démocratique du Vietnam de manière à ce point romantique, il devient évident que l'approche de De Antonio se rapproche dangereusement de la rhétorique propagandiste. En effet, son intention est principalement de présenter les arguments qu'il considère comme les plus valables avec la plus grande conviction possible. Le cinéaste ne cherche pas à faire l'avocat du diable par rapport à la question de la représentation historique de la guerre du Vietnam, mais bien à offrir un point de vue qui est à la fois nuancé, mais aussi totalement transparent par rapport à ses biais inhérents. C'est pourquoi Emile de Antonio s'approprie le cinéma de propagande, non pas pour endoctriner son public, mais pour proposer un raisonnement dialectique sur la nature du cinéma de propagande et la manière avec laquelle la propagande façonne notre vision de l'histoire.

Les opinions qu'Emile de Antonio cherche à mettre de l'avant dans son film sont principalement de nature politique et font la promotion d'une idéologie marxiste et anticolonialiste. Le caractère anticolonialiste de celui-ci a parfois été sous-estimé par l'historiographie, mais il est selon nous tout aussi important que son caractère marxiste. De Antonio a personnellement consulté plusieurs articles publiés par le jeune Hô Chi Minh (à l'époque connu sous le nom de Nguyen Sinh Cung) dans la revue *Le Paria*, une revue qu'il a lui-même fondée lors de son exil à Paris en 1922 et qui devient l'organe officiel de l'Union intercoloniale, une organisation liée au Parti communiste français. Dans le film, le cinéaste montre aussi Jean Lacouture devant la façade d'un serrurier à Paris, où le jeune Hô Chi Minh a jadis fondé *Le Paria*.

Les articles publiés dans *Le Paria* qui se trouvent dans les archives de De Antonio traitent principalement de l'exploitation de la paysannerie vietnamienne par le régime colonial français. Toutefois, l'un de ces articles, intitulé *Oppression Hits All Races* et publié en août 1923, fait appel à la sensibilité anticoloniale dans une optique plus globale. Le texte, qui porte principalement sur l'assassinat du révolutionnaire marxiste Vorovsky à Lausanne et sur le meurtre par la police parisienne de Ben Radia, un ouvrier tunisien, appelle à l'unité entre les peuples opprimés et déclare que: « All the martyrs of the working class, those in Lausanne, like

those in Paris, those in Le Havre, like those in Martinique, are victims of the same murderer: international capitalism »¹⁹⁶.

Un autre article de Nguyen Sinh Cung consulté par De Antonio est un texte qu'il a publié en 1922 dans *L'Humanité*, l'organe officiel du Parti communiste français. Le texte, intitulé *Some Considerations on the Colonial Question*, traite de l'adhésion du Parti communiste français au Comintern en 1922 et s'intéresse à la question coloniale française en proposant des solutions concrètes pour que la France se sépare de son empire colonial¹⁹⁷. De plus, l'article appelle les ouvriers français et les paysans des colonies à mettre de côté leurs différences et à s'allier afin de détruire le système colonial français. La présence de ce genre de texte dans les archives personnelles du réalisateur prouve que le cinéaste est bien conscient de la dimension anticolonialiste du sujet sur lequel porte son long-métrage. Le cinéaste décrit *In the Year of the Pig* comme un *third world film*, expliquant:

People who share my point of view have to make third world films. Their feeling is the third world, to begin with. I can affirm neither the United States' nor the Soviet view of the world. So I'm in another world. My sympathy is with the people who are trying to find themselves and their own way or working out a solution. Whether it be in Vietnam or Cuba or Latin America or Africa. It is this world, the world of the former colonial peoples, the world which has been excluded from the world of power and the bomb, and the new technology¹⁹⁸.

C'est de cette manière qu'il s'oppose fermement à « any kind of tampering from the old colonial powers with any formerly colonized people »¹⁹⁹. Le sous-texte anticolonialiste est particulièrement présent dans *In the Year of the Pig*, notamment dans une séquence au tout début, où l'on voit des membres de l'élite coloniale française se faire transporter en pousse-pousses par des *coolies* vietnamiens. Il n'est pas anodin que la séquence ait été placée au début du film et De Antonio l'utilise pour illustrer, de manière presque grotesque, le colonialisme. Il explique que:

I think that this very short sequence of a couple of minutes sums up precisely what the colonial experience is. Yellow men are pulling white men, and when the white men are done, the yellow men are sent away. That could be almost a definition of

¹⁹⁶ Nguyen Sinh Cung, « Opression Hits All Races », *Le Paria*, 17 Août 1923.

¹⁹⁷ Nguyen Sinh Cung, « Some Considerations on the Colonial Question », *L'Humanité*, 25 mai 1922.

¹⁹⁸ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 31.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 18.

colonialism and yet it's much more powerful by saying it, than by anybody reading it²⁰⁰.

Si la dimension anticolonialiste est bien présente dans *In the Year of the Pig*, cette dimension est aussi, comme nous avons pu l'observer dans les textes de Nguyen Sinh Cung, indissociable de son identité communiste. Nous avons vu dans le deuxième chapitre comment l'identité marxiste du cinéaste est à l'image du personnage – c'est-à-dire plus complexe que les premiers abords ne le laissent paraître. Toutefois, la rhétorique marxiste présente dans *In the Year of the Pig* est beaucoup plus radicale que ce à quoi le documentariste nous avait habitués avec ses films précédents et De Antonio n'hésite pas à afficher ouvertement son soutien à la cause de la République démocratique du Vietnam en glorifiant ses dirigeants, sa population et son effort de guerre, tout en évitant d'aborder les excès du régime communiste nord-vietnamien.

Cette glorification de la République démocratique du Vietnam est particulièrement apparente dans les dix dernières minutes d'*In the Year of the Pig*, qui mettent en scène les journalistes Olivier Todd et Harrison Salisbury et le prêtre et activiste Daniel Berrigan. Les trois hommes ont personnellement visité le Nord-Vietnam et reviennent avec des récits incroyables à propos du courage et de la détermination du peuple vietnamien, que De Antonio met ensuite en valeur dans son film. Pour mieux comprendre la signification idéologique de ces témoignages, il est important de se questionner à savoir qui sont précisément ces trois personnages.

Olivier Todd est un journaliste français qui travaille à l'époque pour le journal gauchiste *Le Nouvel Observateur*. Envoyé au Vietnam en 1965 pour couvrir la guerre, Todd développe rapidement une idéologie pro-République démocratique du Vietnam. Il tentera alors de mettre en valeur cette idéologie à travers la ligne éditoriale du journal. Todd espère pendant un moment pouvoir publier des entretiens avec des soldats américains détenus au Nord-Vietnam dans lesquels ceux-ci font l'éloge de leurs geôliers, mais son éditeur Jean Daniel le persuade de laisser tomber²⁰¹.

Harrison Salisbury est pour sa part journaliste au *New York Times*. Il est le premier correspondant du *Times* envoyé à Moscou après la Seconde Guerre mondiale. En 1966, il devient aussi le

²⁰⁰ June Perry Levine.

²⁰¹ Jean Daniel, *L'ère des ruptures*, Paris, Grasset, 1979, p. 175.

premier journaliste de l'un des grands journaux américains à visiter le Nord-Vietnam. Cette expérience change sa perception de la guerre et il devient alors l'un des plus grands critiques de l'intervention américaine au Vietnam et plus particulièrement de la stratégie aérienne de l'armée américaine et de son bombardement incessant à la fois du Sud et du Nord-Vietnam²⁰².

Daniel Berrigan est un prêtre jésuite et militant pacifiste de longue date, notamment connu pour son activisme antinucléaire. Avec son frère Philip et sept autres activistes, ils se font remarquer lorsqu'en 1968, ils entrent par infraction dans un bureau de conscription du Maryland pour brûler des *draft cards* à l'aide d'un napalm artisanal qu'ils ont eu même fabriqué. Les neuf activistes seront ensuite connus comme les *Catonsville Nine*. Leur procès très médiatisé mène à des peines de prison allant de deux à trois ans. Emile de Antonio devient rapidement l'un des plus grands partisans de leur libération et rédige d'ailleurs des dizaines de lettres pour tenter d'obtenir le financement nécessaire pour défendre les frères Berrigan et leurs acolytes²⁰³.

Après le procès, Daniel Berrigan échappe dans un premier temps à la justice en allant se réfugier chez des sympathisants, mais il est éventuellement appréhendé en 1970 et passe deux ans en prison pour le crime d'avoir détruit des *draft cards*. Cet événement, aujourd'hui largement oublié, joue alors un rôle important dans le mouvement antiguerre américain et Berrigan est crédité par certains pour avoir « [...] altered resistance to the Vietnam War, moving activists from street protests to repeated acts of civil disobedience »²⁰⁴. Après le tournage d'*In the Year of the Pig*, De Antonio et Berrigan deviennent de très bons amis et Berrigan sera éventuellement le sujet principal d'*In the King of Prussia*, l'avant-dernier film du réalisateur, produit en 1983. Celui-ci porte sur les *Plowshares Eight*, un autre groupe d'activistes mis sur pied par les frères Berrigan au début des années 1980 dans le but de détruire des cônes destinés à la fabrication d'ogives nucléaires dans une usine de la General Electric en Pennsylvanie.

En février 1968, Daniel Berrigan se rend à Hanoï accompagné de l'historien et politologue antiguerre Howard Zinn, dans le but d'escorter trois POW américains hors du Nord-Vietnam. Le vrai but de ce voyage est cependant d'aller démontrer leur soutien à la cause de la République

²⁰² Grant Zalin, *Over the Beach: The Air War in Vietnam*, New York, Pocket Books, 1986, 106-112.

²⁰³ Emile de Antonio, *Form letter on behalf of the Defense Committee of the Catonsville Nine*, 1970.

²⁰⁴ Chris Hedges, « Daniel Berrigan: Forty Years After Catonsville », *The Nation*, 20 mai 2008.

démocratique du Vietnam, ce qui les mène entre autres à rencontrer le premier ministre Pham Van Dong et à visiter plusieurs hôpitaux et écoles ainsi que des sites détruits par les bombardements américains²⁰⁵. Ce sont les détails de ce voyage que Berrigan raconte dans *In the Year of the Pig*. Dans le film, Berrigan, Salisbury et Todd présentent tous les trois une vision utopique de la société nord-vietnamienne. Dans cette utopie communiste, tous les membres de la société participent unilatéralement à l'effort de guerre.

Au début de cette séquence, Salisbury dénonce le bombardement de cibles civiles au Nord-Vietnam par le gouvernement américain. Todd souligne alors la capacité de résilience de la population et la puissance surprenante de leur résistance antiaérienne. Salisbury s'étonne de voir chaque membre de la société participer en masse à l'effort de guerre et mentionne que chaque civil nord-vietnamien se promène partout avec un fusil à la main. Berrigan explique ce phénomène unique en relatant les dires des Nord-Vietnamiens rencontrés pendant son voyage. Ces Vietnamiens lui auraient expliqué que le fait d'avoir tellement armé leur propre peuple que celui-ci pourrait les renverser en un jour s'il le voulait était la preuve la plus évidente que leur gouvernement parle au nom de sa population. Les autorités du Nord-Vietnam ont de ce fait bâti un lien de confiance inaliénable avec leurs citoyens.

Dans la même séquence, Olivier Todd relate comment Pham Van Dong aurait affirmé: « we are not under bombing, we are facing the bombs », ce que Todd aurait ensuite compris en voyant la volonté des Nord-Vietnamiens au combat. Même son de cloche dans ses conversations avec Harrison Salisbury, alors que Pham Van Dong aurait fait un parallèle direct entre la situation avec les Français et les Américains et les siècles de domination mongole et chinoise. La lutte pour la libération du Vietnam dure depuis des millénaires et les Vietnamiens n'ont aucune crainte à rentrer dans une guerre d'attrition qui défavorise les États-Unis.

Dans son témoignage, Berrigan est catégorique: la guerre américaine ne fonctionne pas. Si pour lui ce jugement est simple, il est selon lui trop simple pour ce qu'il décrit comme : « the complexities of our power » et « too tough to face because it means the end of a giant ». Pour Berrigan, l'échec de l'intervention américaine au Vietnam « means the last days of Superman, [it]

²⁰⁵ Michael Koncewicz, *Howard Zinn Carried Out an Act of Radical Diplomacy in the Middle of the Vietnam War*, Jacobin, 24 août 2022.

means that for those with the capacity of overkill, kill is not enough ». Berrigan continue sur sa pensée en philosopant sur le rôle que l'idéalisme et l'espoir jouent dans un mouvement de résistance comme celui de Nord-Vietnam. Devant la caméra de De Antonio, Berrigan conclut alors, de manière extrêmement imagée – et en citant le philosophe et conteur israélien Martin Buber:

The real thing required is to live in the real world. As Buber say, it is to be able to imagine the real world and imagine human beings. As long as the dinosaur couldn't do it, he ended up on the museum shelf and as long as Superman can't do it, he can rave and destroy but he cannot give life and he cannot even truly, as we know so bitterly, he cannot live himself²⁰⁶.

Dans cette citation, l'idée du *real world* fait probablement référence à un monde dans lequel le Vietnam serait indépendant. Le dinosaure serait l'empire colonial français et *Superman*, les États-Unis. Pour accentuer le caractère propagandiste de la scène, De Antonio prend soin d'associer ces trois témoignages à des images de l'artillerie nord-vietnamienne et d'un missile Sam 3 de fabrication russe annihilant deux avions américains (Annexe D). Lors de la première projection d'*In the Year of the Pig* sur le campus d'une université américaine, cette séquence sera accueillie par des applaudissements par les jeunes étudiants de l'Université Columbia, ce qui semble surprendre le réalisateur, qui est présent lors de l'événement. Dans une entrevue, le cinéaste relate sa réaction initiale:

I thought, Jesus that's weird, isn't it? What have I done? I mean, I was in the Air Force, I flew, and looking at that scene on the editing table, I wouldn't have clapped. They were right, of course, except that my reaction was a little more complex²⁰⁷.

Cette citation démontre que les intentions derrière cette séquence n'étaient pas de provoquer l'hystérie chez le public antiguerre et le cinéaste semble véritablement surpris par la réaction des étudiants.

S'il est vrai que De Antonio utilise la rhétorique propagandiste dans cette séquence à la fin de son film, il serait inexact de réduire *In the Year of the Pig* à de la simple propagande marxiste et

²⁰⁶ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 1 heure 38 minutes.

²⁰⁷ Gary Crowdus et Dan Georgakas.

anticolonialiste. Il faut souligner que le caractère propagandiste d'*In the Year of the Pig* est loin d'être unidimensionnel et le cinéaste aurait déclaré:

I regard my work as propaganda, but I reject the idea of forcing it into that category alone. It is propaganda because it is an attempt to change people's minds, although I am myself highly dubious, skeptical, as to whether people's minds can be changed²⁰⁸.

Le documentariste reconnaît que son film contient un aspect propagandiste, mais parle aussi des limites de cette approche en expliquant: « There is out and out propaganda in the film, obviously, although sometimes I don't know what's the distinction between propaganda and passion, and propaganda and politics »²⁰⁹. Contrairement aux propos relayés dans certains documentaires discutés dans le troisième chapitre, comme ceux de Joris Ivens par exemple, le cinéaste américain ne perçoit pas la propagande comme une finalité ou un but ultime, cherchant plutôt à utiliser le caractère propagandiste du cinéma pour provoquer un questionnement et remettre en question notre compréhension générale des événements historiques autour de l'intervention américaine au Vietnam. De plus, comme nous le verrons dans le prochain passage, *In the Year of the Pig* marche sur une ligne très mince entre propagande et satire.

4.4.2. Satire de guerre et distanciation brechtienne

De Antonio n'est pas le premier artiste à utiliser la propagande pour susciter une réflexion sur l'histoire et son approche rappelle notamment celle de l'homme de théâtre et théoricien allemand Bertolt Brecht. Tout comme De Antonio, Brecht est un marxiste qui s'intéresse de près à l'histoire. Il est considéré comme le précurseur du théâtre politique. Comme chez De Antonio, la démarche de Brecht vise à la fois à inciter le public à remettre en question les fondements de la pratique historique tout en faisant ouvertement la promotion d'une idéologie marxiste. Certaines techniques utilisées par Brecht dans ses pièces sont en partie une réponse aux abus de la propagande nazie. En effet, les positions politiques marxistes assumées de Brecht le contraignent à quitter l'Allemagne en 1939, peu après l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Des éléments du théâtre de Brecht nous fournissent des clés pour mieux comprendre les mécanismes propres à la propagande utilisés par les élites pour justifier des décisions politiques et militaires.

²⁰⁸ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 29.

²⁰⁹ Gary Crowdus et Dan Georgakas, « History is the Theme of All my Films: An Interview with Emile de Antonio », *Cinéaste*, vol. 12, n° 2, 1982, 20-28.

La pièce de Brecht qui nous permet de mieux comprendre les similitudes entre son approche et celle de De Antonio est certainement la pièce *Mutter Courage*, présentée pour la première fois en 1941. La pièce, qui se déroule lors de la guerre de Trente Ans, est en fait une métaphore sur la situation en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans cette œuvre, Brecht utilise différents éléments scéniques, comme la musique et l'utilisation des pancartes situées à l'arrière-scène, pour faire réfléchir son public sur sa compréhension subjective des événements historiques et sur notre capacité à être amadoué par la propagande. Cette technique scénique porte le nom de distanciation²¹⁰. Le but de la distanciation est d'éviter d'imposer le contenu de manière trop agressive sur le spectateur et de plutôt mener le public à faire une introspection sur sa capacité à recevoir ce genre de contenu idéologique. Cette technique rappelle directement l'utilisation du montage dans *In the Year of the Pig*, qui, avec son assemblage de *dead footage*, cherche à provoquer une réflexion similaire à celle de Brecht chez le spectateur.

Les cinq premières minutes d'*In the Year of the Pig* sont un exemple particulièrement frappant de distanciation brechtienne. Le film débute avec la statue d'un soldat, à gauche de l'écran. Apparaît ensuite le titre à droite de l'écran. Ensuite, une citation prise sur la statue du Marquis de Lafayette qui se trouve au Union Square à New York: « As soon as I heard about American indépendance, my heart was enlisted ». S'ensuit la fameuse image représentant un soldat arborant le message « Make War Not Love » sur son casque. La prochaine image est celle d'un vieux paysan vietnamien, accompagné de ses petits-enfants, qui regarde la caméra d'un air inquiet. Ensuite, De Antonio nous montre une seconde statue de soldat. On passe rapidement à l'image de l'immolation d'un moine bouddhiste à celle d'un pilote de bombardier américain, écrasé par le poids de sa ceinture de bombes. Ensuite, un petit garçon vietnamien, fumant une cigarette. On revient sur la statue du soldat, avant de passer au vice-président Hubert Humphrey, qui déclare: « I would remind you that Scripture tells us that blessed are the peacemakers I want to underscore the word makers ». S'ensuit une image de John Foster Dulles, jouant avec un globe-trotter et à Lyndon B. Johnson qui déclare « And sometimes I wonder why we Americans enjoy punishing ourselves so much with our own criticism. This is a pretty good land. I'm not saying you never had it so good. But that is a fact, isn't it? ». On repasse finalement au titre, « *In the Year of the Pig* », sur fond noir. Tout cela se passe avec, en bruit de fond, le son effrayant d'un hélicoptère.

²¹⁰ Herbert Blau, « Brecht's Mother Courage: The Rite of War and the Rhythm of Epic », *Educational Theater Journal*, vol. 7, n° 1, Mars 1957, 1-10.

Cette séquence illustre l'utilisation de la distanciation par De Antonio. Plutôt que de forcer son public à assimiler son idéologie, le cinéaste utilise les techniques propagandistes pour provoquer et ensuite espérer que le spectateur soit poussé à se questionner sur le concept de construction historique dans son ensemble. Ce faisant, De Antonio met en scène l'histoire de manière similaire à Brecht et ses émules, comme le dramaturge Heinar Kipphart et sa pièce *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*. D'ailleurs, De Antonio aurait lui-même déclaré que son cinéma était en quelque sorte l'interprétation cinématographique du théâtre documentaire, le genre théâtral que s'approprie Kipphart et certains autres émules de Brecht, comme Peter Weiss et sa pièce *The Investigation*²¹¹. Le cinéaste ne cache pas l'aspect théâtral derrière *In the Year of the Pig*, rappelant dans les multiples lettres envoyées aux organisations étudiantes dans le but d'organiser des séances de projection du film que le documentaire s'impose comme « a new kind of political theater »²¹².

Même s'il faut reconnaître que les tenants du théâtre politique comme Brecht et Kipphart ont des tendances beaucoup plus didactiques que De Antonio, les comparaisons entre *In the Year of the Pig* et le théâtre de Brecht ne se limitent pas à son utilisation de la distanciation. En effet, c'est particulièrement à travers leurs caractères satiriques et leurs utilisations de l'humour noir que les œuvres de De Antonio et Brecht se rejoignent. Bien que les pièces de Brecht abordent souvent des sujets sérieux et brossent habituellement un portrait sombre de la nature humaine et des sociétés capitalistes, le dramaturge allemand adopte souvent un ton humoristique pour faire passer son message.

Marc Silberman, spécialiste en littérature, cinéma et théâtre allemand du 20^e siècle et professeur à l'Université du Wisconsin, parle en détail de l'aspect comique du théâtre de Brecht dans son texte *Bertolt Brecht, Politics and Comedy*, dans lequel il explique que:

Unlike many communist writers, who tend toward the tragic dimension of revolutionary violence, sacrifice, and social injustice, Brecht saw the transgressive power of humor as a weapon in his arsenal of theatrical forms; he had a good sense of

²¹¹ Lil Picard.

²¹² Jane Kronholtz, *Letter to campus leaders and editors*, 11 octobre 1968.

humor and used it to convey a serious message about the need to intervene and change the world²¹³.

De Antonio sait lui aussi utiliser le « transgressive power of humor as a weapon ». Que ce soit John Foster Dulles qui joue avec un globe-trotter, ou qui déclare la défense des Français à Diên Biên Phu comme étant « one of the most heroic of all time »; George Patton III qui décrit avec admiration ses troupes en prière lors d'une messe avant de les décrire comme « a bloody good bunch of killers »; ou le général Mark Clark, qui répond par l'affirmative à un journaliste lui demandant s'il respecte les Vietcongs en tant que combattant, puisqu'il respecte leur disposition à mourir au combat, le film est rempli de ce genre de situations ironiques. Le caractère satirique d'*In the Year of the Pig* se reflète même dans son contenu promotionnel. En effet, l'une des affiches promotionnelles représente une caricature de l'Oncle Sam, baguettes à la main, s'appêtant à dévorer un paysan vietnamien et sa mitrailleuse, avec, juste au-dessus, la citation d'Hubert Humphrey tirée du film: « Blessed are the peace makers » (Annexe G).

Si *In the Year of the Pig* n'est pas ouvertement une œuvre comique, il faut reconnaître que De Antonio sait habilement utiliser l'ironie pour faire valoir ses arguments. Dans une entrevue réalisée par le fameux magazine français *Cahiers du cinéma* peu après la sortie du documentaire, le cinéaste reconnaît ouvertement son utilisation en expliquant:

Dans presque tout mon travail, il y a cette volonté que j'appelle l'ironie. Une des choses qui me concernent en tant qu'Américain est que j'ai vu la langue de mon pays dégradée; la rhétorique américaine a été dégradée. Un exemple, qui ne concerne que le Vietnam, mais qui est très représentatif (ce n'est pas dans le film, mais c'est une des choses qui m'ont donné envie de faire le film encore plus que les horreurs de la guerre même): il y a longtemps, les États-Unis avaient une expression très honnête, *resources control*. Cette expression voulait dire que le Gouvernement américain aidait les fermiers, contrôlait les ressources du pays en empêchant les inondations, en construisant des barrages, etc. Maintenant on entend parler de *resources control* au Vietnam, et savez-vous ce que c'est? Cela consiste à lâcher des agents bactériologiques, chimiques, aéroportés pour détruire les moissons. La rhétorique de la vie américaine a désormais établi sa propre ironie en cela que tout veut dire presque le contraire de sa signification²¹⁴.

²¹³ Marc Silberman, « Bertolt Brecht, Politics and Comedy », *Social Research: An International Quarterly*, vol. 79, n° 1, Printemps 2012, 1-32.

²¹⁴ Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.

Pour De Antonio, s'intéresser à un événement historique aussi sérieux que l'intervention américaine au Vietnam à travers une perspective ironique est justifiée, puisque que, comme il l'explique: « la rhétorique de la vie américaine a désormais établi sa propre ironie ». Cette utilisation de l'ironie est particulièrement frappante dans la séquence au début du film, qui représente des membres de l'élite coloniale, se faisant transporter par des Vietnamiens dans leurs pousse-pousses. C'est à travers cette séquence que s'exprime probablement le mieux ce qui fait la force de l'approche satirique de De Antonio. Comme il l'explique si bien lui-même:

I believe that there are epiphanic moments in films that would stand for volumes of history. In this film for instance, those sequences, which I undercut, of the four Vietnamese rickshaw drivers pulling the French in their elegant white suits and Pith helmets, and then being discarded like that, being told to leave the café, intercut with the French Foreign Legion, and under which I've laid a soundtrack of von Suppé's cavalry overture, which is a mockery of military in general, as well as specifically here²¹⁵.

C'est à travers l'utilisation ironique d'une pièce musicale comme l'*Ouverture de la Cavalerie légère* du compositeur autrichien Franz von Suppé qu'il est possible d'observer comment *In the Year of the Pig* s'inscrit dans la grande lignée des satires de la guerre. Parmi les grandes satires de la guerre qui ont marqué l'histoire culturelle du 20^e siècle, il faut citer l'œuvre de Brecht, mais aussi des films comme *The Great Dictator* de Charlie Chaplin (1940), *The Life and Death of Colonel Blimp* des Britanniques Emeric Pressburger et Michael Powell (1943) et, bien sûr, *La Règle du Jeu* de Renoir et *Duck Soup* des frères Marx, deux films qui, on le rappelle, De Antonio cite comme étant deux de ses favoris. Tout comme *In the Year of the Pig*, ces œuvres ont toutes été produites en temps de guerre (à l'exception de *Duck Soup*, produit pendant l'entre-deux-guerres) et proposent non seulement une réflexion sur l'absurdité de la guerre, mais également une manière alternative d'identifier comment les structures de pouvoir influencent notre perception des événements historiques. Par exemple, *Duck Soup* représente une réflexion sur les abus commis par les gouvernements au nom de l'unité nationale pendant les périodes de guerre et cette réflexion est également au cœur d'*In the Year of the Pig*. Il est clair à nos yeux que l'influence du cinéma comique des frères Marx sur la représentation historique de l'intervention américaine au Vietnam dans *In the Year of the Pig* est significative, bien qu'elle soit rarement mentionnée dans l'historiographie.

²¹⁵ June Perry Levine.

4.5. L'art contemporain comme outil de déconstruction historique

4.5.1. Le Pop Art et l'esthétisme de la guerre du Vietnam

Si un lien direct peut être établi entre le cinéma de De Antonio et les grandes satires de guerre telles que *Mutter Courage* ou *Duck Soup*, le désir de De Antonio de proposer une déconstruction de l'histoire de l'intervention américaine et de poser un regard sur notre subjectivité face à l'histoire trouve principalement ses racines dans le mouvement de l'expressionnisme abstrait. On ressent un désir dans le cinéma de De Antonio de perpétuer à travers le médium cinématographique les concepts artistiques que ses amis et comparses, en particulier Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Andy Warhol, ont mis en avant à partir des années 1950. Contrairement à Brecht, qui utilise le théâtre politique et historique à des fins didactiques et qui croit fermement au pouvoir de l'art de changer l'opinion publique, on a pu observer que De Antonio est beaucoup moins intéressé et convaincu par cet aspect. Même si l'histoire et la politique sont au cœur de sa pratique, ils ne sont pour le cinéaste que des canevas sur lesquels il peut librement exprimer son identité en tant qu'artiste.

In the Year of the Pig nous propose une approche que l'on pourrait qualifier d'*histoire pour l'art*, où la représentation des événements historiques se fait principalement à travers les codes de l'art abstrait. Pour mieux comprendre comment le travail de De Antonio s'inscrit dans cette tradition de l'art non représentatif, il est important de s'intéresser à ces codes et en observant les similitudes qui existent entre ces concepts et la représentation de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam que De Antonio propose dans son long-métrage. Il y a tout d'abord le concept de non-représentation. La non-représentation dans l'art abstrait suggère essentiellement un refus de représenter fidèlement la réalité. C'est précisément ce que fait De Antonio lorsqu'il réinterprète à sa manière les faits historiques. Le portrait qu'il fait d'Hô Chi Minh pourrait être qualifié d'abstrait, puisque le cinéaste le mythifie, transformant le leader vietnamien en sorte de figure intemporelle et universelle. La représentation d'Hô Chi Minh que De Antonio nous présente dans *In the Year of the Pig* est un symbole, dénué de tout caractère humain ou de toute référence aux abus du régime communiste nord-vietnamien.

Pour créer une œuvre non représentative, il est crucial pour l'artiste abstrait de sortir de sa zone de confort et d'expérimenter avec son médium d'expression. En utilisant les techniques de collage propres aux « compilations films », De Antonio propose une approche novatrice du cinéma documentaire. Il est important de se rappeler que cette approche adoptée par le documentariste doit beaucoup aux collages de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, qui auraient démontré à « De » que « art can be made out of junk ». Cependant, les comparaisons entre *In the Year of the Pig* et le travail de Rauschenberg ne s'arrêtent pas là. Par exemple, dans le collage *Signs*, réalisé par Rauschenberg en 1970, l'artiste met en scène l'histoire américaine des années 1960 en rassemblant des images représentant John F. et Robert Kennedy, le premier astronaute sur la lune, les soldats américains au Vietnam, Janis Joplin, un sit-in dans une université et l'assassinat de Martin Luther King (Annexe F). De la même manière que De Antonio, Rauschenberg utilise l'histoire à des fins esthétiques.

Dans *In the Year of the Pig*, De Antonio crée un esthétisme de la guerre, qui sans glorifier directement le conflit au Vietnam, utilise ses caractéristiques et ses signes distinctifs à des fins artistiques et idéologiques. Les images qui proviennent du documentaire *The Life of Ho Chi Minh*, ainsi que de la reconstitution de la bataille de Dien Bien Phu par le cinéaste soviétique Roman Karmen, rajoutent beaucoup au caractère mythique et, dans un sens, presque fictif, du film. Ce n'est pas un hasard si une image en particulier du film a atteint un statut culte après avoir figuré sur la pochette d'un groupe rock populaire. Il est évident que De Antonio était bien conscient de la portée symbolique de cette image d'un soldat portant l'inscription « Make War Not Love » sur son casque, puisque celle-ci figure sur le matériel promotionnel officiel d'*In the Year of the Pig* (Annexe E). Il faut dire que cette image, prise comme telle, représente assez bien les intentions qui se cachent derrière la démarche de De Antonio. Dans un sens, cette image et son slogan très ironique dans les circonstances – agissent un peu pour le cinéaste comme la canne de soupe Campbell agit pour Warhol.

L'utilisation du noir et blanc dans le film fait aussi certainement partie de la démarche esthétique propre au réalisateur. En utilisant exclusivement des images en noir et blanc, De Antonio cherche à établir une sorte de *leitmotif*, dont le but est de mettre en évidence le caractère historique des images qui sont représentées dans son travail. En refusant d'utiliser des images en couleur, De Antonio fait justement référence au caractère mythique de l'histoire et à la manière bien

particulière avec laquelle le cerveau humain perçoit l'histoire. Contrairement à *Hearts and Minds*, ou encore les grands documentaires télévisés tels *Vietnam: A Television History*, *In the Year of the Pig* est conscient de la portée esthétique des images de guerre, et des images historiques en général, un trait qu'il partage davantage avec un film comme *Apocalypse Now* qu'avec *The Vietnam War* de Ken Burns par exemple.

Beaucoup plus sobre que ces deux œuvres, *In the Year of the Pig* possède tout de même un caractère onirique, particulièrement dans sa représentation d'Hô Chi Minh comme grand héros nationaliste et de la cause des Nord-Vietnamiens comme une grande épopée chevaleresque et à travers l'utilisation de la distanciation, qui crée une distance entre le spectateur et le message historique et propose une réflexion à travers l'utilisation de l'humour et de l'ironie. Si l'œuvre de De Antonio se distingue du documentaire d'information conventionnel, se rapprochant selon plutôt du rang d'une œuvre d'art transcendante, c'est justement dû à son caractère multiforme et au fait que De Antonio ne craint pas d'aller chercher des concepts à la fois dans l'histoire, la comédie et l'art contemporain pour proposer une réflexion qui se veut non seulement politique et artistique, mais aussi très philosophique.

Toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné, *In the Year of the Pig* marche souvent sur la fine ligne entre l'art et la propagande. De Antonio démontre plusieurs fois dans celui-ci qu'il possède une compréhension très détaillée du pouvoir esthétique de la propagande. S'il se montre critique des images des « marines with their lighters lighting the thatched hut of a Vietnamese peasant », ou encore des émissions violentes à la *Gunsmoke*, le cinéaste est assez lucide pour reconnaître leur portée idéologique et *In the Year of the Pig* se veut finalement une réflexion particulièrement frappante sur la capacité de la propagande à manipuler les opinions du public. Le caractère le plus important de l'art abstrait est justement en lien avec la perception du spectateur et sa liberté d'interprétation. Les œuvres abstraites sont volontairement sujettes à différentes interprétations de la part du public; interprétations qui varient par rapport à la subjectivité propre à chaque spectateur. Peu d'artistes dans l'histoire illustrent aussi bien cette tendance qu'Andy Warhol et on pourrait qualifier sa pratique d'art « méta-abstrait ». Ce faisant, Warhol s'est affranchi de la dictature de l'abstraction géométrique et gestuelle qui dominait jusqu'alors le monde de l'art abstrait. Si les œuvres de Warhol sont a priori représentationnelles, elles sont en fait une déformation abstraite de la propagande commerciale américaine.

En présentant des objets du quotidien tels qu'une canne de soupe ou la figure de Marilyn Monroe comme des œuvres d'art, Warhol nous invite à réfléchir à notre relation idéologique avec ces objets. Au cœur de la démarche de Warhol, il est important de se rappeler le moment à la fin des années 1950, alors qu'Emile de Antonio lui avait suggéré d'abandonner l'art abstrait pour se concentrer sur une bouteille de Coca-Cola. Cette suggestion représentait une réinterprétation conceptuelle du réel. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater comment, quelques années plus tard, De Antonio arrive à réutiliser cette logique pour offrir un regard critique sur notre perception de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam à travers son film *In the Year of the Pig*.

4.5.2. Déconstruction historique de l'intervention américaine au Vietnam

Le travail d'Andy Warhol présente une dimension intrinsèquement méta – c'est-à-dire qu'il qui transgresse les doctrines classiques de l'art représentatif pour se questionner directement sur la nature de l'art. En présentant des objets commerciaux du quotidien dans un contexte artistique, Warhol propose d'utiliser l'art pour déconstruire le symbolisme social de ces objets. En proposant une réflexion sur la propagande entourant la construction historique de l'intervention américaine au Vietnam, De Antonio imite lui aussi ce procédé de déconstruction. Le concept de déconstruction – un concept philosophique développé principalement par le philosophe français Jacques Derrida à la fin des années 1960 – est un concept théorique assez complexe et souvent galvaudé par les spécialistes en sciences humaines. Le but de ce mémoire n'est pas d'arriver à un consensus vis-à-vis de la pensée de Derrida ou d'arriver à la meilleure vulgarisation du concept de déconstruction, mais plutôt d'utiliser les concepts théoriques développés par Derrida pour mieux comprendre comment se définit le processus de déconstruction historique dans *In the Year of the Pig*. Nous ne suggérons pas que Derrida influence De Antonio ou même qu'il y a un lien direct entre les deux hommes. Nous pensons simplement que la pensée de Derrida est celle qui nous permet le mieux d'analyser comment le travail historique de De Antonio se distingue des formes plus classiques de l'histoire et du reste du monde du cinéma documentaire sur la guerre du Vietnam.

Dans ses ouvrages, tels *De la grammatologie*²¹⁶ ou encore *La dissémination*²¹⁷, Derrida s'attarde à déconstruire le discours, notamment de l'histoire, en remettant en cause les oppositions binaires et les hiérarchies traditionnelles inhérentes à la société moderne. Comme Derrida l'indique, la déconstruction a pour but « d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif, la discursivité philosophique dans lesquels nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture occidentale, par l'ensemble de ce qui définit notre appartenance à l'histoire ». Dans ses travaux, Derrida propose de remettre en question les oppositions binaires inhérentes au langage produit dans les sociétés modernes. Le philosophe argumente que ces oppositions binaires, telles que celle entre l'homme et la femme, sont enracinées profondément dans notre discours et contribuent activement à la relation de domination entre les structures de pouvoir et les individus vivants en société. Pour tenter de s'en affranchir, Derrida entreprend un renversement des rôles visant à démontrer la fragilité de ces oppositions binaires.

Dans *In the Year of the Pig*, De Antonio ne propose pas seulement de déconstruire l'histoire à partir d'une réflexion sur la propagande, il s'intéresse aussi à des phénomènes et des événements historiques ancrés au plus profond de la compréhension de l'histoire que se font les Américains de l'époque. Cette approche se révèle particulièrement efficace à travers deux séquences marquantes où De Antonio remet en question l'opposition binaire entre la tradition militaire américaine et la lutte pour la libération du Vietnam. Dans ce qui est probablement le moment le plus fort d'*In the Year of the Pig*, le sénateur Morton y va d'une comparaison extrêmement éloquente entre Hô Chi Minh et George Washington, et explique que:

The thing that I think we failed to recognize is that Ho Chi Minh, communist or whatnot is considered by the people of Vietnam – and I'm speaking now of millions in South Vietnam as the George Washington of his country. He's the man that they think threw off the French, the colonialists. Just as we had our 1776 they had theirs in the 1940s. He also led an underground movement against the Japanese who had occupied Vietnam and the whole Indochina peninsula during World War II. And whether we like him or not, whether we like the particular economic system, the social system that he might develop or not, we must remember that he is, indeed, considered by many, the peasants, the small people, the little people in South Vietnam and North Vietnam as the George Washington of his country²¹⁸.

²¹⁶ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 450 p.

²¹⁷ *Id.*, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 406 p.

²¹⁸ Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, 10 minutes 10 secondes.

En comparant de manière audacieuse George Washington à Hô Chi Minh, De Antonio réussit à présenter George Washington sous un jour inattendu, celui d'un héros marxiste et anticolonialiste. En utilisant les idéaux révolutionnaires américains, il établit un parallèle saisissant entre le processus fondateur des États-Unis et celui du Nord-Vietnam, déconstruisant brillamment leur opposition binaire. Ce faisant, il pousse son public à remettre en question non seulement l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam, mais aussi l'histoire américaine dans son ensemble et fait émerger Hô Chi Minh et les leaders du Nord-Vietnam en tant que nouveaux porteurs des idéaux de démocratie et de liberté défendus par les pères fondateurs de l'Amérique.

L'autre séquence qui illustre le mieux le concept de déconstruction présent dans le film survient lorsque David Halberstam compare les événements de la guerre d'Indochine à l'attaque de la base américaine à Pearl Harbor par les Japonais, événement qui marque l'entrée en guerre des États-Unis dans la Deuxième Guerre mondiale. Halberstam explique:

You had fought the Indochina war and all the best and most talented Vietnamese of a generation had faced, in 1946 and 1947, the alternative of the French or the Viet Minh. The best of a generation, the kind of young men who would join up the day after Pearl Harbor in this country. The most talented people of a generation all signed up and the Viet Minh won this war, and it was an enormously popular national war. At the end of it, they came up with a dynamic society which had won a war, which was tested, which was tough, which had brought up to the top the very best of a generation²¹⁹.

Le journaliste établit un lien direct entre la jeunesse américaine qui s'engage dans l'armée pour combattre la menace japonaise et allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale, et les Vietnamiens qui prennent les armes contre l'armée coloniale française. Dans cette citation, le combat contre le fascisme et celui contre le colonialisme sont mis sur un pied d'égalité et tous les deux visent à défendre les valeurs de liberté et de démocratie, chères aux Américains. En soulevant les similarités entre les soldats Viêt Minh et les soldats américains, De Antonio renverse complètement les rôles, suggérant que les différences entre les camps anticommuniste et communiste sont probablement beaucoup moins évidentes qu'elles ne le semblent. Il nous invite à remettre en question les perceptions simplistes et à considérer la complexité des motivations et des idéaux des différents acteurs impliqués.

²¹⁹ *Ibid*, 14 minutes 40 secondes.

Malheureusement, l'historiographie n'a pas accordé suffisamment d'attention à l'aspect véritablement novateur d'*In the Year of the Pig*, en particulier en ce qui concerne sa réflexion sur la représentation historique à travers l'utilisation de la satire et des codes de l'art abstrait. Il faut se rappeler que De Antonio se sert principalement des codes de l'art abstrait dans le but de mieux appréhender le concept de la construction des événements historiques. Dans cette optique, le réalisateur écarte totalement la dimension scientifique et objective de la pratique historique. Son objectif n'est pas d'utiliser l'histoire pour comprendre les vérités de l'homme, mais plutôt de comprendre comment l'histoire est façonnée par ce que l'homme perçoit comme des vérités, et de déconstruire ces prétendues vérités une par une. Pour De Antonio, l'acte d'exposer et déconstruire les structures invisibles du pouvoir représente finalement l'acte le plus radical qu'il soit. Dans le dernier chapitre, nous verrons toutefois que ce genre de prises de position n'est pas sans conséquences en examinant les difficultés rencontrées par De Antonio lors de la diffusion de son film.

Chapitre 5: Diffusion et réception d'*In the Year of the Pig*

Le défi principal de tout film indépendant est certainement celui de sa diffusion et les films d'Emile de Antonio – *In the Year of the Pig* en tête – n'échappent pas à cette règle. Pour faire la distribution en salle d'*In the Year of the Pig*, le documentariste doit s'appuyer sur un réseau de cinémas indépendants prêts à prendre le risque de diffuser dans leurs salles un film portant sur un sujet qui, à l'époque, divise les États-Unis. Dans une période de violence en Amérique, marquée par les assassinats et les émeutes, un film comme celui de De Antonio est perçu comme une menace à éradiquer pour les Américains qui se montrent toujours favorables à la guerre du Vietnam.

Dans notre dernier chapitre, nous nous intéresserons à la vie du film après sa production, c'est-à-dire sa diffusion et sa réception. Comme nous le verrons, cette diffusion s'opère non seulement dans les salles de cinéma de New York, Boston, Chicago, Houston, Los Angeles et Paris, mais aussi à la télévision, et surtout, dans les campus des universités partout aux États-Unis. Toutefois, les intentions du cinéaste seront souvent mal comprises par certains jeunes du mouvement antiguerre, qui s'approprient la rhétorique marxiste et anticolonialiste du film pour justifier leur opposition à la guerre. D'autres jeunes du mouvement exprimeront pour leur part certaines réserves face aux positions politiques présentées dans *In the Year of the Pig*, tandis que les partisans de la guerre feront tout pour déranger la diffusion du film.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la distribution plus traditionnelle du film dans les salles du cinéma aux États-Unis et en Europe tout en décrivant les différentes controverses associées à ces représentations. Ensuite, nous analyserons plus en détail son impact sur le mouvement antiguerre aux États-Unis et sa diffusion dans le cadre d'événements comme le moratorium de 1969 et la levée de fonds pour le procès des Chicago Seven. Ce faisant, nous nous intéresserons à l'appropriation du message d'*In the Year of the Pig* par le mouvement antiguerre et à comment celle-ci aboutit à une nouvelle phase de radicalisation dans la vie d'Emile de Antonio.

5.1. La diffusion d'*In the Year of the Pig*: entre difficultés et succès

5.1.1. Succès initial sur la côte est

Après avoir finalisé le montage de son film, Emile de Antonio envisage tout d'abord de le diffuser à travers un réseau de cinémas indépendants. Ces salles constituent à l'époque les seuls canaux traditionnels de distribution lui étant accessibles aux États-Unis. Ayant investi l'intégralité de son financement dans la réalisation du film, De Antonio se trouve alors rapidement confronté à la nécessité de trouver d'autres investisseurs pour financer la distribution à l'échelle nationale d'*In the Year of the Pig*. Heureusement, il bénéficie de l'appui financier d'un généreux spéculateur de Wall Street, qui lui accorde une somme de 15 000 \$ afin d'organiser la première projection à Boston²²⁰. De plus, il parvient à conclure un accord avec le distributeur Pathé-Contemporary, qui se charge de la distribution du film dans le reste des États-Unis et octroie au réalisateur et à sa compagnie de production une somme de 3000\$ pour obtenir les droits de distribution²²¹.

Cependant, cet accord avec Pathé-Contemporary engendre plusieurs problèmes et De Antonio se retrouve obligé de faire intervenir ses avocats afin de contraindre la compagnie à assurer la distribution en salle du film. Une lettre rédigée par les avocats de De Antonio contient d'ailleurs le passage suivant:

Our client [Monday Film Production Co.] has, on repeated occasions, registered with you the dissatisfaction with the lack of effort exerted by you in the distribution of its film *In the Year of the Pig*. We must now advise you that you are in default under your agreement of April 23 1969, because of your failure to discharge your obligations under said agreement. Furthermore, you have, unfortunately, caused our client a loss of substantial sums from distributions fees, especially in light of the critical acclaim received by said film and the present political climate. We must demand that all prints of the film be returned at once²²².

²²⁰ Colin Westerbeck.

²²¹ Robert C. Ladendorf, *Resistance to Vision: The Effects of Censorship and other Restraints on Emile de Antonio's Political Documentaries*, mémoire de M.A., University of Wisconsin, p. 98.

²²² Sperry, Weinberg et Kallman, *Letter to Leo Dratfield et Pathe Contemporary*, 7 août 1970.

La distribution compliquée d'*In the Year of the Pig* représente un frein à son adoption par le public américain, ainsi qu'à la diffusion de ses idées chez un public plus large, ainsi qu'au succès financier du film.

Malgré les circonstances compliquées associées à la diffusion du film, le public américain découvre *In the Year of the Pig* pour la première fois au public le 26 février 1969 au Symphony Theatre II de Boston, un cinéma que De Antonio décrit comme un « very good theater »²²³. Le film suscite l'intérêt des médias, et il fait l'objet d'un article élogieux dans le Boston Herald, intitulé « *Year of the Pig*: MUST Be Seen – and That's That »²²⁴. L'article incite les habitants de Boston à se rendre en nombre pour découvrir ce documentaire des plus incendiaires. Selon De Antonio, la réception du film aurait été très positive et le propriétaire de la salle extrêmement satisfait de l'expérience et des revenus engendrés²²⁵.

La diffusion du film dans les autres grandes villes américaines s'avère néanmoins beaucoup plus compliquée. Par exemple, *In the Year of the Pig* doit patienter plus de six mois avant de pouvoir être projeté pour la première fois à New York. Cette première projection dans la ville natale du réalisateur a lieu le 10 novembre 1969 au New Yorker Theater²²⁶. Selon l'opinion de De Antonio, ce délai d'attente s'explique en partie par le fait que les cinémas new-yorkais auraient accordé une priorité à des films tels que *I Am Curious (Yellow)*²²⁷, un film suédois d'avant-garde. Bien que la plupart des salles de cinéma soient trop réticentes à prendre le risque de diffuser un film radical, le public new-yorkais semble, quant à lui, avoir accueilli le film avec une grande réceptivité. Dans sa critique du film, Howard Thompson du *New York Times* décrit *In the Year of the Pig* comme étant « frighteningly penetrating »²²⁸. Même la publication de droite *National Review*, se montre presque positive dans sa critique en écrivant que la présentation du film a eu pour résultat, le temps d'une journée, de transformer New York en Hanoi²²⁹.

²²³ Bob Sitton.

²²⁴ Alta Mahoney, « *Year of the Pig*: MUST Be Seen – and That's That », *Boston Herald Traveler*, 27 février 1967.

²²⁵ Bob Sitton.

²²⁶ Howard Thompson, « The Screen: *In the Year of the Pig*, Documentary, Bows », *New York Times*, 11 novembre 1969.

²²⁷ John Deedy, « Managing the image », *Commonweal*, 16 mai 1969, p. 250.

²²⁸ Howard Thompson.

²²⁹ *National Review*, « Review of *In the Year of the Pig* », *National Review*, 2 décembre 1969.

5.1.3. L'Europe: succès à Paris et à la télévision

In the Year of the Pig connaît toutefois son plus grand succès en Europe, et plus particulièrement à Paris, où les jeunes radicaux et les militants politiques se rendent en grand nombre pour voir le documentaire. Le film joue pendant sept semaines en 1969 au Cinéma Git-Le-Cœur dans le Quartier latin²³⁰. Le prestigieux magazine *Cahiers du cinéma* consacre même une entrevue de plusieurs pages à De Antonio, qui retrouve son nom bien en évidence sur la couverture du magazine, ce qui constitue sans aucun doute une consécration pour le cinéaste. Lors de la première du film à Paris, De Antonio a même l'occasion de rencontrer Nguyen Thanh Le, le directeur des communications de la délégation de la République démocratique du Vietnam. Ce dernier félicite chaleureusement le réalisateur pour la représentation de la cause du Nord-Vietnam dans son film et le qualifiant même de « the best he's seen on Vietnam »²³¹. Le film remporte aussi un succès énorme en salle à Athènes en 1974, rapportant au cinéaste la cagnotte de 20,000\$²³².

De Antonio explique que beaucoup de ceux qui sont allés voir le film dans les salles européennes sont des expatriés américains²³³, ce dont il se réjouit. En Angleterre, grâce à sa diffusion sur les ondes de la BBC, le film connaît sa plus grande popularité à la télévision. Si De Antonio est beaucoup plus favorable à une diffusion en salle de ses films, il reconnaît que les chaînes télévisuelles européennes sont « not as bad » que les chaînes américaines, car ils présentent les films à la télévision « uncut » et « without commercials »²³⁴. Contrairement aux États-Unis, *In the Year of the Pig* sera abondamment présenté à la télévision européenne, notamment en Belgique, Hollande, Suède, Norvège, Danemark et Finlande ainsi qu'en Allemagne de l'Ouest et de l'Est, en Tchécoslovaquie et en Hongrie. Toutefois, le cinéaste émet certaines réserves par rapport à la traduction de ses films pour la télévision européenne. Dans une lettre adressée à son distributeur européen Claude Nedjar, qui agit aussi en tant qu'agent pour De Antonio en

²³⁰ Robert C. Ladendorf.

²³¹ Randolph Lewis, p. 96.

²³² Emile de Antonio, *Letter to Jane Fonda*, 22 octobre 1974.

²³³ *Id*, *I was born in Scranton*, p. 28.

²³⁴ *Ibid*, p. 26.

Allemagne de l'Ouest, le réalisateur menace d'intenter des procédures légales si la télévision ouest-allemande se décidait à faire quelconques modifications à la trame sonore du film²³⁵.

5.1.4. Réactions violentes dans le Sud et le Midwest américain

Cependant, bien que la guerre du Vietnam captive alors les esprits de la population américaine, *In the Year of the Pig* reste extrêmement controversé lors de sa sortie et de nombreuses salles de cinéma aux États-Unis hésitent à prendre le risque d'attirer les critiques et de provoquer des manifestations en opposition aux positions anti-establishment du film. Dans son travail de recherche, intitulé *Resistance to Vision: The Effects of Censorship and Other Restraints on Emile de Antonio's Political Documentaries*, Robert Ladendorf fait une distinction importante entre la censure officielle, imposée par les autorités gouvernementales, et l'opposition de nature politique auquel est confronté *In the Year of the Pig*, expliquant que:

Since censorship implies a conscious, motivated suppression of visuals or aural information, the problems De Antonio encountered will have to remain problems or restraints, at least until further evidence proves that various methods of resistance to his filmmaking are indeed conscious, but subtle attempts at censorship²³⁶.

Toutefois, De Antonio ne se gêne pas pour décrire l'opposition à son film comme de la censure, puisque cette opposition a selon lui pour résultat d'empêcher que le film soit vu par un public plus large aux États-Unis. Comme il le mentionne: « The censorship of *In the Year of the Pig* was the most interesting censorship because it destroyed the theatrical release »²³⁷. Dans ce contexte, il est approprié de se demander qui sont ces gens qui s'opposent aussi violemment à la sortie d'*In the Year of the Pig*. Si les coupables des actes de vandalisme commis lors de projections d'*In the Year of the Pig* n'ont jamais été trouvés, il faut se rappeler le contexte de l'époque. Tandis que l'opposition à la guerre et les organisations militantes antiguerre prennent de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure que la guerre s'enlise, la jeunesse radicale de gauche doit composer avec la montée d'organisations radicales de droite, dites proguerre, par exemple les *Young Americans for Freedom*, qui se feront notamment connaître en 1979 pour avoir pendu un mannequin à l'effigie de Jane Fonda – célèbre actrice et militante antiguerre – juste devant sa résidence de Santa Monica. C'est ce genre d'organisations militantes qui participent le plus au

²³⁵ Emile de Antonio, *Letter to Claude Nejar of NEF distribution*, 11 septembre 1972.

²³⁶ Robert C. Ladendorf.

²³⁷ Bruce Jackson.

climat de division violente sur la question de la guerre du Vietnam à la fin des années 1960 et pendant les années 1970 – climat duquel souffrira énormément la diffusion en salle d'*In the Year of the Pig*.

À Los Angeles par exemple, où la sortie du film est censée marquer le début d'une entente avec une chaîne de cinémas indépendants censée diffuser le film dans plusieurs grandes villes de la Californie, des vandales s'introduisent dans la salle du Cine Cienaga Art Theater la nuit avant la projection et peignent sur l'écran une faucille et un marteau accompagnés de la phrase « LISTEN TRAITORS – PROLONG THE WAR – YOU SLOBS KILLED 40,000 GOOD MEN », ce qui suggère que l'auteur du graffiti rend le mouvement antiguerre responsable de l'échec de l'intervention militaire américaine au Vietnam. Le propriétaire du cinéma, frustré par les événements, et surtout frustré de devoir racheter un nouvel écran, publie dans le journal local une photo du graffiti, avec comme légende: « If what you did to our screen = your intolerance of dissent, than we are indeed in the Year of the Pig ». Il annule aussi par le fait même le reste des projections du film en Californie²³⁸. À Houston, la projection du film sera annulée à la suite d'une alerte à la bombe. Le YMHA (Young Men's Hebrew Association) accepte dans un premier temps d'assurer la projection d'*In the Year of the Pig*, mais des questions de fiscalité forcent une autre annulation. Le film sera finalement diffusé à l'Université Rice, une décision qui, selon le réalisateur, « took a lot of nerve »²³⁹.

C'est cependant à Chicago que l'opposition au film est la plus farouche. Il faut dire que depuis les émeutes de la convention démocrate de 1968, durant laquelle les violences entre la police et les étudiants du mouvement antiguerre ont atteint l'un de leurs paroxysmes, la signification du mot « Pig » à Chicago a pris une signification particulière. Puisque le terme « Pig » réfère souvent aux policiers de manière dérogatoire, le titre du film aurait été perçu par la population comme une attaque directe contre la police de Chicago. De Antonio raconte les menaces que lui et le cinéma ont reçues: « They first of all threatened to kill me, and they threatened to bomb the theater, and they threatened to bomb the owner of the theater and on the opening night of the film there were five police cars with flashing lights ». Il rajoute: « Political documentary may not be the greatest box office in the world but police cars and bombs tend to keep away ticket-buyers ».

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

Il embrasse finalement pleinement cette controverse, répondant avec humour à une journaliste lui demandant si le titre du film faisait référence à la police: « No, but I am willing to include mayor Daley and the Chicago police in the title »²⁴⁰.

Ces actes de vandalisme semblent ensuite continuer durant les années 1970, et surviennent même jusqu'au Canada, comme le prouve un incident au National Film Theater à Windsor en Ontario en 1977 où un vandale s'introduit dans la salle pour déchirer l'écran avec son poignard²⁴¹. À Paris, le cinéma qui projette le film se fera attaquer à répétition avec des bombes puantes. Si De Antonio semble s'amuser des efforts pour bloquer son film et décrit les événements de Chicago comme « [...] the warmest and most sincere criticism of any film that I know », toujours est-il que ces attaques empêchent le film d'être visionné par un public plus large. Comme le mentionne Erica Levin dans le livre *Artists Responds: American Art and the Vietnam War*: « Though he had hoped to make a film that would provide an alternative to shouts of protest, De Antonio's film ultimately enraged responses that affected the conditions under which it could be seen in public »²⁴². S'il reconnaît le fait que de travailler aux États-Unis lui fournit beaucoup plus d'occasions de critiquer publiquement le gouvernement et l'establishment en place que s'il était cinéaste en Union soviétique par exemple, De Antonio sait aussi relativiser la situation, rappelant que ces attaques représentent principalement un « censorship of self-interest », et surtout un « censorship of money »²⁴³.

Les positions anti-establishment du film font qu'il ne bénéficie pas d'une sortie officielle en salle à Washington D.C. Dans une lettre adressée au linguiste et philosophe Noam Chomsky, avec qui le cinéaste partage certaines positions politiques, De Antonio explique que le Biograph Cinema, une institution que le cinéaste qualifie de *liberal*, aurait refusé de présenter le film, le qualifiant de « un-American ». Cependant, cela ne signifie pas que le film ne sera jamais présenté dans la capitale américaine²⁴⁴. En fait, *In the Year of the Pig* est projeté lors de deux présentations

²⁴⁰ Bob Sitton.

²⁴¹ Bill Nichols, « Nichols Replies », *Jump Cut*, n° 18, 1978.

²⁴² Melissa Ho, *Artists Responds: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, Washington, Smithsonian American Art Museum, 2019, p. 311.

²⁴³ Emile de Antonio, *I was born in Scranton*, p. 14.

²⁴⁴ Emile de Antonio, *Letter to Noam Chomsky*, 16 février 1970.

spéciales organisées en mars 1969 par le Board of Christian Social Concerns of the United Methodist Church of Washington D.C., devant environ trois cents leaders religieux²⁴⁵.

5.2. Réception critique et politique du film

5.2.1. La réception critique d'*In the Year of the Pig*

Preuve de son adoption par le monde du cinéma, *In the Year of the Pig* est présenté au Festival de Cannes de 1969, dans le cadre de la Semaine de la Critique. Le film sera aussi présenté au Festival de films documentaires de Leipzig en Allemagne de l'Est et au Festival dei Popoli à Florence. De manière assez surprenante, le film sera ensuite sélectionné aux Oscars dans la catégorie meilleur film documentaire, et reste toujours aujourd'hui l'un des seuls films ouvertement critiques du gouvernement américain à avoir été sélectionné pour un Academy Award. Ce sera finalement le film *Arthur Rubinstein: The Love of Life*, réalisé par François Reichenbach, un proche collaborateur de Chris Marker, qui l'emporte. De Antonio n'est pas présent le soir de la cérémonie.

Toutefois, la plus grande consécration du film est probablement la critique positive rédigée par Pauline Kael, qui est alors la critique de cinéma la plus importante aux États-Unis. Comme l'expliquent Kellner et Streible: « This commendation of *In the Year of the Pig* in the *New Yorker* magazine secured De Antonio's critical reputation as a filmmaker of importance »²⁴⁶. Dans ce texte, intitulé *Blood & Snow* et publié le 15 novembre 1969, Kael déclare son appréciation pour le film, qui aurait réussi à faire ce que « American television has failed to do »²⁴⁷. Selon Kael, l'une des plus grandes forces du film est d'avoir été l'un des premiers à avoir tenté d'expliquer de manière rationnelle les événements autour de l'intervention américaine au Vietnam. Elle reconnaît aussi les habiletés cinématographiques du cinéaste, qui joue selon elle « [...] a highly sophisticated game, using the pick of the archives and recent interviews, expertly (and often sensitively) edited ».

²⁴⁵ Robert C. Ladendorf, p. 106.

²⁴⁶ Douglas Kellner et Dan Streible, p. 201.

²⁴⁷ Pauline Kael, « Blood and Snow », *New Yorker*, 15 novembre 1969.

Si elle reconnaît l'existence du caractère satirique du film, elle exprime des réserves face à cette approche, la décrivant comme du « schoolboy stuff » et expliquant que De Antonio est, selon elle, « [...] almost too clever, and his cleverness debases the subject, the method is a little obscene ». De plus, Kael décrit Hô Chi Minh comme le héros du film et conclut son article en affirmant que le film est « [...] as patriotic and as jingoistic, and, in its way, as pro-war as American wartime movies used to be about *our* mission and destiny, and in this reversal, it is the Americans that have become dehumanized ». Pour Kael, il serait inexact de qualifier *In the Year of the Pig*, puisque le film propose une version mythique de la lutte pour la libération du Vietnam, et elle explique que:

The tone of the latter part of the film is almost mystical; the ability of the tiny country to go on fighting against a great power is not presented in practical terms of how much more difficult it is for a super-nation to fight in a divided, decentralized country state, than to incapacitate a modern, centralized state, but rather, in terms of our inability to defeat the mystical spirit, the will (and perhaps the destiny?) of Ho Chi Minh's people.

Dans une critique publiée dans le magazine de cinéma gauchiste *Jump Cut* à l'automne 1970, le critique de cinéma Clyde B. Smith démontre une compréhension du film beaucoup plus limitée que celle de Pauline Kael. Smith semble à prime abord avoir trouvé la dénonciation du système politique exprimée dans le film très convaincante, et il explique « [...] it seems to me totally convincing on the question of the immorality of the American position. All of the political rhetoric of the defenders and apologists for American policy is clearly shown to be founded on false premises »²⁴⁸. Le critique ne semble toutefois pas tout à fait avoir assimilé la dimension avant-gardiste et philosophique du film, le considérant comme une simple œuvre de propagande « [...] intended for a definite political purpose, clearly intended to influence both attitudes and behavior ». Toutefois, il se montre aussi très critique de la démarche propagandiste, déclarant que « The trouble with films designed to move the minds of men is that they usually don't ».

L'existence des textes de Pauline Kael et Clyde B. Smith prouve que le film de De Antonio divise les critiques de cinéma aux États-Unis. Il est cependant important de considérer les contextes très différents à travers lesquels ces deux articles ont été produits. Le *New Yorker*, le magazine dans lequel paraît la critique de Kael, est une publication associée au monde culturel

²⁴⁸ Clyde B. Smith, « *In the Year of the Pig* by Emile de Antonio », *Jump Cut*, vol. 24, n° 1, Automne 1970, 47-50.

new-yorkais, généralement lue par le même genre de petit bourgeois de gauche new-yorkais qui ont permis le financement d'*In the Year of the Pig* et *Jump Cut* est une revue basée en Californie, qui s'adresse principalement aux jeunes radicaux de la côte Ouest. Il n'est donc pas surprenant de constater que Kael soit plus réceptive à l'aspect avant-gardiste du film que son collègue Clyde B. Smith, qui ne semble pas être en mesure de comprendre le film comme autre chose qu'un objet politique. En lisant la chronique de Pauline Kael, il devient évident que le film aurait grandement profité d'une distribution plus judicieuse à New York. En effet, c'est probablement la scène new-yorkaise composée d'artistes et de *socialites* de gauche associés à De Antonio qui aurait été la mieux disposée à appréhender et à assimiler plus profondément le contenu du film.

5.2.2. *In the Year of the Pig* et le mouvement antiguerre

Si *In the Year of the Pig* ne parvient jamais vraiment à obtenir une distribution régulière en salles, c'est principalement grâce au mouvement antiguerre qu'il réussit à trouver son public. Bien que cette approche soit certainement moins lucrative, elle garantit en même temps que le film atteigne un public réceptif à ses idées, ainsi qu'une certaine postérité idéologique. Comme le résume assez bien Randolph Lewis: « Putting politics first resulted in meager profits despite good notices ». Cependant, comme nous le verrons, les étudiants manifestent peu d'intérêt pour la question de la subjectivité abordée dans le film et auront plutôt tendance à interpréter le travail de De Antonio comme de la propagande antiaméricaine et pro-Nord-Vietnam.

In the Year of the Pig est notamment diffusé chez les jeunes du mouvement antiguerre dans le cadre de levées de fonds. Lors de sa projection au Three Penny Cinema de Chicago en novembre 1969, *In the Year of the Pig* sera directement utilisée pour financer la défense des Chicago Seven, un groupe de sept activistes et leaders du mouvement antiguerre composés de Jerry Rubin, Rennie Davis, Dave Dellinger, Tom Hayden, John Froines, Abbie Hoffman et Lee Weiner, qui sont accusés d'avoir fomenté les émeutes de l'été 1968. Si la tension est palpable à l'extérieur du cinéma, Lewis décrit l'atmosphère à l'intérieur comme étant « [...] far different, almost triumphant, as people cheered the film, elating the director »²⁴⁹. S'ensuit une réception en l'honneur du réalisateur et de son film, où, semble-t-il, il sera principalement occupé à discuter avec le journaliste et *oral historian* Studs Terkel, une des figures majeures de la gauche aux

²⁴⁹ Randolph Lewis, p. 95.

États-Unis dans les années 1960. Terkel aurait personnellement sollicité le cinéaste dans le but de mettre en scène certains de ses travaux, un projet qui ne verra malheureusement jamais le jour²⁵⁰.

De Antonio s'implique aussi dans la diffusion de son film dans les universités américaines. On se rappelle la lettre envoyée à plusieurs leaders d'organisations étudiantes à travers le pays, faisant la promotion du film comme « a new kind of political theater ». Dans cette lettre, De Antonio propose d'être personnellement présent à chacune de ces projections. S'il semble que De Antonio n'a jamais vraiment tenu cette promesse, il sera définitivement présent à la première diffusion du film sur le campus d'une université américaine, qui survient le 1^{er} mai 1969 à l'Université Columbia, son alma mater. C'est durant cette représentation d'*In the Year of the Pig* que la foule se lève pour applaudir la scène où un avion américain est abattu par l'artillerie nord-vietnamienne. Cet événement est la preuve que le film a initialement été reçu avec enthousiasme par les jeunes du mouvement antiguerre, mais que ceux-ci auraient été incapables de cerner les véritables intentions artistiques et philosophiques derrière l'œuvre de De Antonio. Finalement, beaucoup de jeunes militants utilisent le message politique du film pour consolider leurs propres positions sur la guerre, plutôt que de se lancer dans une réflexion sur la perspective subjective en lien avec notre compréhension des événements historiques. Conséquemment, la diffusion d'*In the Year of the Pig* dans le mouvement antiguerre participe au processus d'endoctrinement de la jeunesse militante américaine, ce qui est confirmé par le cinéaste, qui affirme avoir reçu de nombreux témoignages de jeunes gens qui lui auraient déclaré: « Your film turned me to antiwar activity »²⁵¹.

La diffusion d'*In the Year of the Pig* dans les universités partout aux États-Unis culmine avec la présentation simultanée du film dans plus de vingt universités lors du moratorium du 15 octobre 1969, une grande mobilisation à l'échelle nationale organisée par les jeunes activistes David Hawk et Sam Brown dans le but de manifester contre la guerre américaine au Vietnam. Pathé-Contemporary Films avait aussi des plans de projeter le film dans une cinquantaine d'universités les 13, 14 et 15 novembre 1969, dans le cadre du deuxième moratorium et de la marche sur Washington, mais à ce qu'on en sait, ces plans sont tombés à l'eau²⁵². Parmi les institutions

²⁵⁰ Emile de Antonio, *Journals*, vol. 7, n°17.

²⁵¹ *Id.*, « De Antonio: Year of the Pig Marxist Film », *Jump Cut*, n° 18, 1978.

²⁵² Bob Sitton.

académiques qui acceptent de projeter le film sur leur campus, nous retrouvons les universités Hobart, Harvard, Yale, Wesleyan et Dartmouth. En plus de cela, le film sera projeté dans plusieurs *G.I. Coffeeshouses*, des cafés de quartier, habituellement situés près des bases militaires dans les villes américaines, et servant de lieu de rencontre pour les membres du mouvement antiguerre et les vétérans désillusionnés par la guerre américaine au Vietnam²⁵³.

Toutefois, ce n'est pas tout le monde dans le mouvement antiguerre qui adhère aveuglément aux positions politiques du film. Dans une critique d'*In the Year of the Pig* publiée par le magazine *Old Mole*, une publication radicale de gauche associée à la Nouvelle Gauche et aux Students for a Democratic Society, l'auteur exprime son opinion selon laquelle « *In the Year of the Pig* does not really help you understand a revolutionary movement. It only tells you that the United States should not be there trying to stop »²⁵⁴ affirmant selon lui que le film est beaucoup moins radical que certains étudiants semblent le croire. Pour l'auteur, le caractère unidimensionnel du message politique d'*In the Year of the Pig* n'est pas le résultat d'une réinterprétation artistique de l'histoire de la guerre, mais plutôt d'une vision arriérée de la situation au Vietnam qui n'a plus sa place dans le mouvement radical de 1969. Il explique que:

Five years ago, when many of us were vaguely against the war, but thought we needed facts to support our viewpoint, *In the Year of the Pig* would have been a powerful movie. In 1969, most people who go to see such a film – and I would assume that people who go see it already have some feeling that the war is wrong – understand what a war of national liberation really means²⁵⁵.

En effet, il semblerait que les idées de De Antonio ne sont pas toujours à la mode chez les jeunes les plus radicaux du mouvement antiguerre, qui préfèrent à De Antonio le collectif de jeunes cinéastes documentaires radicaux connus sous le nom de *The Newsreel*. Fondé par le jeune documentariste Robert Kramer en 1967, *Newsreel* a pour intention première de faire des films qui ont à la fois pour but de provoquer, mais possède aussi une fonction didactique. Comme les jeunes cinéastes le décrivent, ils cherchent à produire des documentaires qui ont pour résultats d'exploser « like grenades in people's faces, or open minds like a good can opener »²⁵⁶. Les

²⁵³ Melissa Ho.

²⁵⁴ Gene Bishopp, « *Year of the Pig* », *Old Mole*, vol. 1 n°9, 1975, p. 15.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Cynthia Young, *Soul Power: Culture, Radicalism and the Making of a U.S. Third World Left*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 115.

cinéastes du collectif réalisent quelques films sur la situation au Vietnam comme *The People's War*, filmé au Nord-Vietnam en 1969.

L'un des partisans des films de *Newsreel* est le critique de cinéma Bill Nichols. Pendant sa carrière de professeur de cinéma au San Francisco State University, Nichols se positionne comme l'un des pionniers du champ d'études académique autour du cinéma documentaire. Dans un article publié en 1978, Nichols encense les documentaires politiques de *Newsreel*, déclarant que: « These films have their greatest value in ongoing political struggles to organize and mobilize the working class and Third World peoples »²⁵⁷. Dans son article, Nichols se montre très critique d'*In the Year of the Pig* et il explique que les positions politiques de *Newsreel* « [...] places them in a different context than left-liberal films that circulate predominantly in a middle-class educational context (colleges, high schools, public libraries) such as *In the Year of the Pig* ».

Cette déclaration de Nichols provoque De Antonio, qui n'hésite pas à lui rappeler: « I am not a leftist-liberal and neither is the film »²⁵⁸. Toutefois, Nichols n'a pas complètement tort d'opposer Emile de Antonio aux cinéastes de *Newsreel* de cette manière. Bien qu'*In the Year of the Pig* puisse sembler à première vue être une œuvre radicale, notre analyse approfondie dans le chapitre précédent révèle que les intentions du documentariste sont en réalité plus complexes et que la démarche de De Antonio est étroitement liée à la culture bohémienne, artistique et intellectuelle de la scène bourgeoise et libérale du New York des années 1960, ce qui la distingue nettement de la radicalité des films de *Newsreel*. Par conséquent, la classification de cette œuvre en tant que radicale nécessite une considération plus nuancée.

Il n'est pas surprenant d'apprendre que De Antonio a souvent critiqué *Newsreel*. Dans une entrevue pour le magazine *Film Quarterly* qu'il accorde en 1971, le cinéaste déclare:

I think that *In the Year of the Pig* is as didactic as any of the films that *Newsreel* has made about Vietnam. I think the difference is that I have some idea of what I'm doing and I don't think they have any idea what they're doing in film-making²⁵⁹.

²⁵⁷ Bill Nichols, « News from California Newsreel », *Jump Cut*, n° 17, Avril 1978, 10-13.

²⁵⁸ Emile de Antonio, « De Antonio: Year of the Pig Marxist Film ».

²⁵⁹ Bernard Weiner.

Outre l'assurance exubérante de De Antonio par rapport à son propre travail, on doit souligner dans cette citation un changement de perspective de la part du cinéaste. Dans certaines entrevues comme celle publiée dans *Les Cahiers du Cinéma* en 1969 ou dans l'enregistrement *I was born in Scranton*, De Antonio avait précédemment déclaré que sa démarche n'était pas didactique. Cette citation en lien avec les films de *Newsreel* marque ainsi un moment décisif dans le développement de l'identité militante du cinéaste.

Si l'adoption d'*In the Year of the Pig* par le mouvement antiguerre est l'occasion pour le film d'enfin pouvoir trouver un public réceptif, le succès qu'il remporte au sein de ce public militant et radical mène à des résultats surprenants. On assiste en effet pendant cette période à un changement d'attitude de la part de De Antonio, qui commence à partir de ce moment à afficher de plus en plus ouvertement son engagement contre la guerre. Bien que les publications de la Nouvelle Gauche – que nous avons discutés dans le troisième chapitre – aient indéniablement influencé le processus de création du film, De Antonio n'a jamais prétendu être un membre à part entière du mouvement antiguerre. Toutefois, pendant les années 1970, il se félicite ouvertement du fait que le film ait directement participé au mouvement antiguerre et il affirme avec fierté que l'intention première derrière la réalisation du film était de l'utiliser comme un « organizing weapon » pour le mouvement²⁶⁰.

C'est finalement le processus de réalisation d'*In the Year of the Pig*, ainsi que l'adoption du film par les activistes du mouvement antiguerre, qui auraient poussé De Antonio vers une nouvelle radicalisation. Cette dernière diffère de celle qui survient pendant sa jeunesse à travers les associations communistes de Harvard, ainsi que celle, beaucoup plus tard, qui se construit à travers son adoption du cinéma documentaire politique, en ce sens qu'elle ne se manifeste plus seulement dans les idées, mais maintenant principalement dans les actions. C'est à travers des productions comme *Underground*, que De Antonio réalise en 1976, et dans lequel il donne la parole directement aux jeunes du mouvement l'organisation militante des *Weather Underground*, une organisation alors recherchée par le FBI pour terrorisme, que l'aspect activiste de son œuvre se manifeste le mieux. Pour réaliser ce film, le cinéaste se rend filmer ceux qu'on appelle les *Weathermen*, tout en prenant soin d'éviter d'attirer l'attention des agents du FBI sur le

²⁶⁰ Emile de Antonio, « De Antonio: Year of the Pig Marxist Film ».

groupuscule terroriste. En adoptant une approche cinématographique qui se situe beaucoup plus dans l'action que le style de « compilation films » propre à la première période de sa carrière de cinéaste, *Underground* se rapproche beaucoup plus du cinéma de Joris Ivens qu'*In the Year of the Pig*.

Deux de ceux qui jouent un rôle important dans cette nouvelle radicalisation sont les frères Daniel et Philip Berrigan. Les actions du *Catonville Nine*, que nous avons préalablement discuté dans le chapitre quatre, prouvent à De Antonio la portée sociale et politique que peuvent avoir des actions de désobéissance civile comme la destruction de *draft cards*. En 1972, De Antonio sera coupable de son propre acte de désobéissance civile, alors qu'il est arrêté avec le pédiatre Benjamin Spock et l'actrice Candice Bergen pour avoir pénétré illégalement dans l'enceinte du Sénat à Washington pour protester la guerre. Durant cet événement, De Antonio se fait photographier alors qu'il est escorté par six policiers à la sortie du Sénat. Cette photo de lui serait apparemment sa préférée (Annexe H)²⁶¹.

La diffusion du film dans les universités partout au pays et la participation de De Antonio à certaines de ces projections rend inévitable le rapprochement entre le réalisateur et le mouvement de la Nouvelle Gauche. Si le cinéaste a décrit l'émergence de ce mouvement comme l'un des éléments déclencheurs de cette nouvelle radicalisation, toujours reste-t-il que le clash des générations entre lui et cette jeunesse militante reste bien présent. Après la sortie du film en 1969, De Antonio est approché par ses contacts du Nord-Vietnam pour la réalisation d'un second documentaire sur la guerre. Ce documentaire aurait potentiellement regroupé des entrevues avec Hô Chi Minh, Pham Van Dong et Vo Nguyen Giap et aurait nécessité que De Antonio se rende au Nord-Vietnam pour rencontrer et interviewer les trois grands leaders²⁶². Toutefois, le projet sera malheureusement bloqué par ceux que De Antonio décrit comme « the incompetent, pot befuddled filmmakers of the New Left »²⁶³, alors que des gens comme l'éditeur du journal *Liberation* Dave Dellinger et les cinéastes du collectif *Newsreel* s'opposent à la réalisation du film par De Antonio. Cet échec illustre très bien la relation compliquée qui existe entre De Antonio et le mouvement antiguerre et prouve que, même si le cinéaste change en quelque sorte son fusil des

²⁶¹ Douglas Kellner et Dan Streible, p. 48.

²⁶² Emile de Antonio, *Letter to Nguyen Tanh Le*, 10 septembre 1969.

²⁶³ Randolph Lewis, p. 97.

épaules en déclarant que le film a atteint son but en changeant l'opinion à propos de la guerre, il restera pour toujours en quelque sorte un *outsider* par rapport à ce monde de l'activisme et du radicalisme.

CONCLUSION

En conclusion, il est maintenant possible de conclure que les recherches approfondies menées dans le cadre de ce mémoire de maîtrise ont apporté une contribution substantielle à l'historiographie sur le film documentaire *In the Year of the Pig* d'Emile de Antonio. L'étude minutieuse des motivations d'Emile de Antonio derrière la réalisation de sa déconstruction de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam a permis d'établir des fondements solides pour répondre à notre problématique du départ. Cette analyse approfondie et les conclusions qui en résultent nous permettent aussi de nous positionner par rapport à l'historiographie sur le sujet. Nous pouvons finalement affirmer que nous adhérons en grande partie aux arguments avancés par Randolph Lewis dans son ouvrage, ce constat n'étant guère étonnant compte tenu de son accès exhaustif aux archives personnelles de De Antonio.

Dans cette optique, il est incontestable que Lewis a raison de souligner que les prises de position cinématographiques du documentariste concernant la guerre du Vietnam trouvent leur origine dans sa réprobation envers l'élite politique américaine de l'ère de la Guerre froide, en particulier l'administration Kennedy. Toutefois, bien que Lewis met de l'avant la figure libérale de Kennedy et ses conseillers, il néglige d'examiner la position exprimée par De Antonio à l'égard de l'administration Johnson, une perspective que le cinéaste évoque directement dans son film et lors d'entretiens ultérieurs, et qui est bien mieux abordée dans les travaux de Kellner et Streible. Tout comme Lewis, nous reconnaissons que l'aversion de De Antonio envers la représentation de la guerre aux États-Unis, tant à la télévision qu'au cinéma, constitue une motivation substantielle derrière sa prise de parole. Cependant, nous croyons aussi qu'il est judicieux d'aller au-delà de cette analyse en suggérant que l'intention de De Antonio dépasse le simple conflit idéologique par rapport aux médias de masse. En réalité, son dessein semble aussi englober la préservation et la diffusion des archives audiovisuelles relatives à la guerre, accentuant la portée de son engagement au-delà de la simple opposition médiatique en inscrivant le travail de De Antonio dans une démarche historique bien précise.

Si Lewis semble avoir une assez bonne compréhension des pressions politiques qui forcent De Antonio à prendre position sur la guerre avec son film, un point de divergence clé réside dans

l'évaluation de l'influence de certaines œuvres, telles que *Loin du Vietnam* et *Le Ciel, la terre*, sur la création du film. Contrairement à Randolph Lewis, ainsi que Thomas Waugh et Kees Bakker, notre analyse ne souscrit pas à l'idée d'une influence directe et positive de ces films sur notre objet d'étude. Au contraire, le documentaire de De Antonio se présente avant tout comme une introspection critique sur la propagande gauchiste inhérente à ce genre de films. Cette perspective, essentielle à la compréhension d'*In the Year of the Pig* en tant qu'œuvre d'art et réflexion historique complexe et nuancée, souligne la nécessité dans la démarche de De Antonio de remettre en question les mécanismes sous-jacents au discours propagandiste, plutôt que de simplement embrasser une vérité marxiste préétablie et d'afficher son soutien pour la cause du Nord-Vietnam de manière quasi fanatique.

Au lieu de s'associer directement à ce mouvement cinématographique européen d'opposition à la guerre du Vietnam, De Antonio développe dans *In the Year of the Pig* ce que l'on pourrait décrire comme la réponse américaine aux films de Godard, Ivens, Marker et compagnie. Son inspiration se retrouve alors principalement dans les grandes satires de guerre du XXe siècle. À cet égard, il est crucial de reconnaître que l'influence de ces grandes satires de guerre telles que *Duck Soup* et *La Règle du Jeu* a certainement été plus marquante dans la création de ce documentaire que les films de Joris Ivens ou *Loin du Vietnam*, comme le confirment les propres admissions du cinéaste. L'utilisation de la satire par le cinéaste met vraiment en lumière le caractère polyvalent de la démarche historique proposée par Emile de Antonio dans *In the Year of the Pig*. C'est ce caractère polyvalent que nous avons vraiment tenté de mettre en valeur dans le quatrième chapitre de ce mémoire, en décrivant comment le film se veut à la fois une enquête, une autobiographie, de la propagande, une satire, un film d'avant-garde et une déconstruction derridienne. Par conséquent, nous devons soutenir que nos recherches nous ont permis de définir de manière particulièrement exhaustive les différentes identités du film de De Antonio, ce qui alors n'avait pas été pleinement accompli par l'historiographie.

Cependant, il est important de donner du crédit à Lewis, qui est celui qui a vraiment le mieux compris comment exploiter les concepts théoriques propres aux philosophes français Michel Foucault et Jacques Derrida pour analyser et élucider la démarche intellectuelle de De Antonio, plus précisément en ce qui concerne le processus généalogique et la déconstruction historique qui sont à l'œuvre dans le film. Par conséquent, l'application de la pensée de ces deux penseurs pour

décrire le travail de De Antonio semble beaucoup plus pertinente que l'utilisation des idées des historiens postmodernes tels Paul Ricoeur et Hayden White, comme le propose Kees Bakker. Cependant, tout comme Lewis, Bakker est entièrement justifié lorsqu'il affirme qu'*In the Year of the Pig* va bien au-delà du simple film de propagande et vise avant tout à interroger de manière directe le processus entourant la construction historique de l'intervention américaine au Vietnam.

Le point de désaccord principal que nous entretenons avec l'historiographie réside dans les affirmations émises par Randolph Lewis et Thomas Waugh en ce qui concerne la nature didactique de l'approche intellectuelle de De Antonio. Alors que Lewis avance que le film se démarque par sa recherche d'une vérité marxiste et que Waugh parle d'une volonté de *convaincre plutôt que d'enflammer*, nos recherches ont démontré que De Antonio n'avait jamais eu l'intention de convaincre ou d'endoctriner quiconque à travers son œuvre cinématographique. De plus, la position marxiste exprimée dans le film n'est en fait qu'un élément parmi d'autres qui contribuent à définir la nature polymorphe d'*In the Year of the Pig*. Cependant, la question des intentions didactiques de De Antonio se révèle extrêmement complexe. Après la sortie du film, le cinéaste a opéré un changement de perspective, comme nos recherches l'ont mis en évidence, et le principal intéressé s'est parfois contredit sur ce point. Par ailleurs, nous ne partageons pas l'opinion de Thomas Waugh selon laquelle c'est l'approche rationnelle et intellectuelle du film qui aurait favorisé son adoption par le mouvement antiguerre. D'après nos recherches, cette adhésion semble davantage résulter d'une combinaison de circonstances opportunes du côté de De Antonio – notamment sa contrainte de distribuer le film dans les milieux universitaires après que sa diffusion en salles ait été menacée par des actes de vandalisme – et du zèle des étudiants, qui semblent avoir eu du mal à aller au-delà de la dimension propagandiste du film et qui ont par la suite utilisé les propos du film pour renforcer leurs propres positions politiques.

Il apparaît manifeste que les affirmations avancées par Laura Browder, qui situe le film dans la lignée du Front populaire et du Parti communiste américain, sont erronées et témoignent d'une incompréhension totale de l'orientation politique de De Antonio. Par ailleurs, il est nécessaire de minimiser l'importance des travaux de William Appleman Williams dans la formulation des prises de position d'Emile de Antonio sur la Guerre du Vietnam, un aspect abordé dans le mémoire de maîtrise rédigé par John Broucke. Bien que ce dernier ait raison de souligner l'influence de Paul Mus sur les positions de De Antonio, il omet de mentionner les contributions

de Bertrand Russell, l'initiative des enseignants Terry Morrone et John Atlee, ainsi que les lectures de De Antonio des publications de la Nouvelle Gauche dans le développement des opinions du cinéaste sur la guerre. En définitive, il semble que l'historiographie éprouve des difficultés à naviguer dans la relation complexe qui unit De Antonio à la pensée radicale, et nous croyons que notre recherche actuelle a réussi à éclairer de manière significative cette facette de la personnalité du cinéaste en déterminant que, si la dénonciation contre le système politique américain que De Antonio effectue dans le film est un acte radical, la dimension artistique et intellectuelle d'*In the Year of the Pig* l'empêche de s'inscrire dans la catégorie des « films radicaux ».

Finalement, il est primordial de mettre en lumière que, en tant qu'historiens, nous pouvons grandement tirer profit de la déconstruction entreprise par Emile de Antonio de l'histoire de l'intervention américaine au Vietnam dans *In the Year of the Pig*, notamment en ce qui concerne la dimension multidisciplinaire de son approche. S'il faut selon nous aborder avec circonspection les positions ouvertement anti-objectivité scientifique du cinéaste, il est indéniable que sa capacité à recourir au cinéma, à la littérature, aux arts abstraits et aux concepts philosophiques pour proposer une perspective nouvelle de l'histoire demeure remarquable. Ce mémoire de maîtrise s'inscrit pleinement dans cette démarche en mobilisant les domaines de l'histoire du cinéma, de l'étude littéraire, de l'histoire de l'art et de la philosophie, en vue de mieux appréhender cet objet historique et artistique complexe qu'est *In the Year of the Pig*.

Le caractère interdisciplinaire inhérent au cinéma d'Emile de Antonio nous oriente également vers la nature interconnectée et globale de son approche. De manière similaire à Warhol, Godard, Ivens, Foucault, Derrida, Kael, Chomsky, Berrigan et même Hô Chi Minh – ainsi qu'à de nombreux autres acteurs évoqués dans ce mémoire – De Antonio fait partie de ce mouvement mondial de radicalisme de gauche qui a façonné les années 1960. Cette dynamique s'étend au-delà des frontières du cinéma, des arts plastiques, de la littérature et de la philosophie pour englober l'activisme politique. Ce qui peut être décrit comme un Âge d'or de l'expression culturelle et intellectuelle émerge en réponse à un rejet collectif de l'ordre politique instauré par la Guerre froide et des sinistres mécanismes de pouvoir qui le sous-tendent. Les « cochons » évoqués dans le titre symbolisent en fin de compte cette génération de résistants qui, aux quatre coins du globe, remettent en question les fondements de la société capitaliste et impérialiste.

Enfin, nous sommes convaincus qu'il est important de s'intéresser à des questions comme celle des motivations d'Emile de Antonio derrière la réalisation de son film *In the Year of the Pig*. Dans le monde d'aujourd'hui, nous sommes constamment bombardés par les images et l'information, et trop peu de nous prennent le temps de vraiment analyser la signification de ces messages. Le film de De Antonio vient justement provoquer cette réflexion sur l'information qui façonne notre compréhension de l'histoire et des événements d'actualité et c'est pourquoi le cinéaste est selon nous un personnage important de l'histoire américaine du XXe siècle, qui se doit d'être réhabilité par une nouvelle génération de cinéphiles et de passionnés de l'histoire de la Guerre froide.

ANNEXE A



DE ANTONIO, Emile, *In the Year of the Pig*, 1969, États-Unis, Monday Film Production Co, 1 minute 35 secondes.

ANNEXE B



*De Antonio in uniform, 1944. Dans KELLNER, Douglas et Dan STREIBLE (dir.), *Emile de Antonio: A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 434 p.*

ANNEXE C



DE ANTONIO, Emile, *In the Year of the Pig*, 1969, États-Unis, Monday Film Production Co, 13 minutes 16 secondes.

ANNEXE D



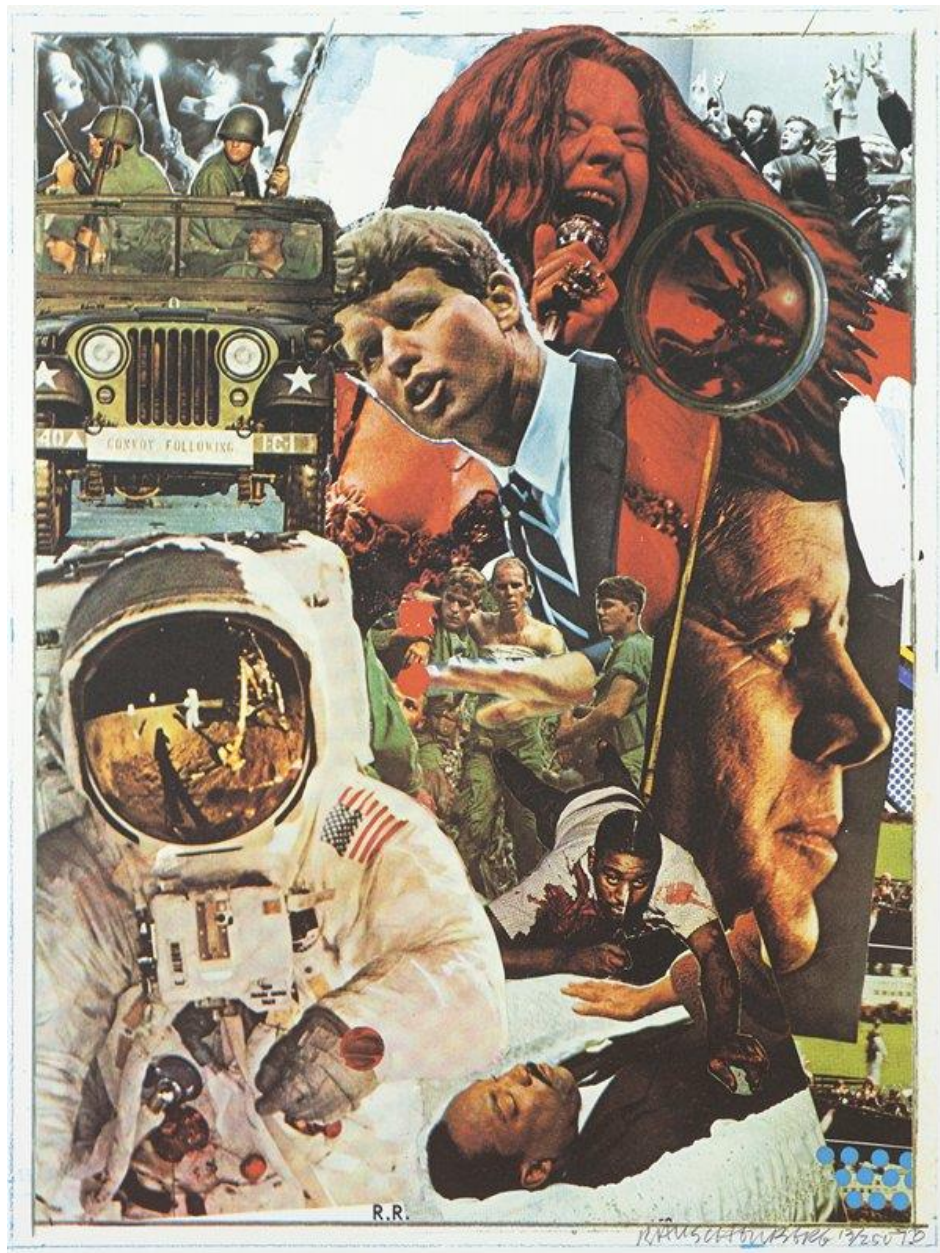
DE ANTONIO, Emile, *In the Year of the Pig*, 1969, États-Unis, Monday Film Production, 1 heure 35 minutes.

ANNEXE E



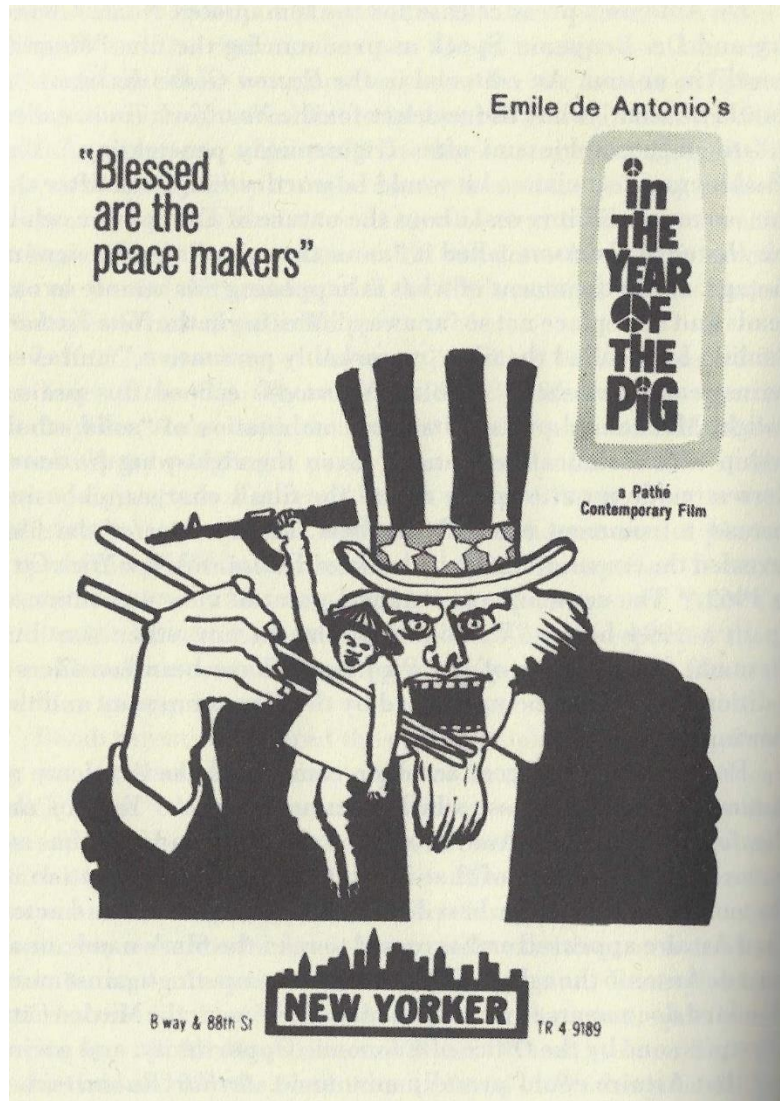
MONDAY FILM PRODUCTIONS, *Official poster for In the Year of the Pig, 1969.*

ANNEXE F



RAUSCHENBERG, Robert, *Signs*, Print, National Portrait Gallery, 1970.

ANNEXE G



MONDAY FILM PRODUCTIONS, *Publicity material for In the Year of the Pig*, 1969. Dans LEWIS, Randolph, *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, 338 p.

ANNEXE H



De Antonio at an antiwar protest, 1972. Dans KELLNER, Douglas et Dan STREIBLE (dir.), Emile de Antonio: A Reader, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 434 p.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

PUBLICATIONS PERSONELLES

DE ANTONIO, Emile, « De Antonio: Year of the Pig Marxist Film », *Jump Cut*, n° 18, 1978.

DE ANTONIO, Emile, *I was born in Scranton, PA., 1969-1970*, 52 p.

DE ANTONIO, Emile et Mitch, TUCHMAN, *Introduction to Painter's Painting by Emile de Antonio*, 1983.

DE ANTONIO, Emile, *Journals*, volumes 5, 6, 7, 9, 21.

DE ANTONIO, Emile, *Notes + People who helped In the Year of the Pig*, 1967.

DE ANTONIO, Emile, « Review of Constantine Fitzgibbon's *Drink* », *The Village Voice*, 1980.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION, Dossiers du FBI sur De Antonio, III-32581, 100-630.

ENTREVUES

COHN, Bernard et Michel CIMENT, « Entretien avec Emile de Antonio », *Positif*, n° 113, Février 1970, p. 28.

CROWDUS, Gary et Dan GEORGAKAS, « History is the Theme of All my Films: An Interview with Emile de Antonio », *Cinéaste*, vol. 12, n° 2, 1982, 20-28.

DE ANTONIO, Terry, *An In-Depth Interview with Emile de Antonio (1972)*, dans Douglas Kellner et Dan Streible, *Emile de Antonio : A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 87-96.

EISENSCHITZ, Bernard et Jean NARBONI, « Entretien avec Emile de Antonio », *Cahiers du cinéma*, n° 214, Juillet/Août 1969, 43-56.

JACKSON, Bruce, « Conversations with Emile de Antonio », *Senses of Cinema*, Avril 2004.

LEVINE, June Perry, « *In the Year of the Pig* by Emile de Antonio », *Sheldon Film Theater*, Nebraska ETV Network, 1981.

MORROW, Frank, *Against All Enemies: Emile de Antonio*, Alternative Information Network, 1993.

NEUFELD, Tanya, « An interview with Emile de Antonio », *Artforum*, Mars 1973.

PICARD, Lil, *Inter/view with Emile de Antonio (1969)*, dans Douglas Kellner et Dan Streible, *Emile de Antonio : A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 211-223.

ROSENTHAL, Alan, « Emile de Antonio: An Interview », *Film Quarterly*, vol. 32, n° 1, University of California Press, Automne 1978, 4-17.

SITTON, Bob, « *In the Year of the Pig*: Interview with filmmaker Emile de Antonio », *The Movies*, WBAI, Novembre 1969.

WEINER, Bernard, « Radical Scavenging: An Interview with Emile de Antonio », *Film Quarterly*, vol. 25, n° 1, Automne 1975, 3-15.

CORRESPONDANCES

DE ANTONIO, Emile, *Letter to his sister Ursula*, 1943.

DE ANTONIO, Emile et Daniel TALBOT, *Letter to the editor of Esquire*, Avril 1968.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Geoffrey Bridson*, 17 août 1966.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to George Mucha*, 2 octobre 1967.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Nguyen Tanh Le*, 10 septembre 1969.

DE ANTONIO, Emile, *Form letter on behalf of the Defense Committee of the Catonsville Nine*, 1970.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Noam Chomsky*, 16 février 1970.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Claude Nejar of NEF distribution*, 11 septembre 1972.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Robert Friedman*, 27 septembre 1974.

DE ANTONIO, Emile, *Letter to Jane Fonda*, 22 octobre 1974.

KRONHOLTZ, Jane, *Letter to campus leaders and editors*, 11 octobre 1968.

SPERRY, WEINBERG & KALLMAN, *Letter to Leo Dratfield et Pathe Contemporary*, 7 août 1970.

CRITIQUES DE FILMS ET AUTRES DOCUMENTS

AMERICAN FILM INSTITUTE, *Opening Season at l'Enfant Plaza*, 1970.

ATLEE, John, *Review Analysis*, 4 décembre 1968.

BISOPP, Gene, « Year of the Pig », *Old Mole*, vol. 1 n°9, 1975, p. 15.

DEEDY, John, « Managing the image », *Commonweal*, 16 mai 1969, p. 250.

KAEL, Pauline, « Blood and Snow », *New Yorker*, 15 novembre 1969.

LADENDORF, Robert C., *Resistance to Vision: The Effects of Censorship and other Restraints on Emile de Antonio's Political Documentaries*, mémoire de M.A., University of Wisconsin, 165 p.

MACDONALD, Dwight, « Review of *Point of Order* », *Esquire*, 1963.

NATIONAL REVIEW, « Review of *In the Year of the Pig* », *National Review*, 2 décembre 1969.

NICHOLS, Bill, « News from California Newsreel », *Jump Cut*, n° 17, Avril 1978, 10-13.

NICHOLS, Bill, « Nichols Replies », *Jump Cut*, n° 18, 1978.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Loin du Vietnam », *Esprit*, vol. 4, n° 370, avril 1968, 700-703.

SMITH, Clyde B., « In the Year of the Pig by Emile de Antonio », *Jump Cut*, vol. 24, n° 1, Automne 1970, 47-50.

THOMPSON, Howard, « The Screen: *In the Year of the Pig*, Documentary, Bows », *New York Times*, 11 novembre 1969.

Sources secondaires

MONOGRAPHIES GÉNÉRALES SUR EMILE DE ANTONIO

KELLNER, Douglas et Dan STREIBLE (dir.), *Emile de Antonio: A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 434 p.

LEWIS, Randolph, *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, 338 p.

ARTICLES ET CHAPITRES SUR EMILE DE ANTONIO

BAKKER, Kees, « History like a Napalm Pie in the Face of the Spectator », dans Frederico Rossin, *American collage – Il cinema di Emile de Antonio*, Milan, Agenzia X, 2009, 81-89.

BLAYLOCK, Sarah, « Bringing the War Home to the United States and East Germany: In the Year of the Pigs and Pilots in Pajamas », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 4, Été 2017, 26-50.

BROWDER, Laura, « The Meaning of the Soldier: In the Year of the Pig and Hearts and Minds », dans Douglas Cunningham, *A Companion to the War Film*, Chichester, John Wiley & Sons, 2016, 356-370.

STEENVELD, Lynette, « Radical Scavenging, the documentary politics of Emile de Antonio », *Communicatio*, vol. 23, n° 1, 1997, 48-54.

WAUGH, Thomas, « Beyond Vérité: Emile de Antonio », dans *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, 93-153.

WESTERBECK, Colin, *Some Outtakes from Radical Film Making, Emile de Antonio*, Sight and Sound, Été 1970.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'HISTOIRE DES ÉTATS-UNIS

AFTALION, Florin, *Alerte rouge sur l'Amérique*, Paris, JC Lattés, 2006, 314 p.

FITZGERALD, Frances, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*, New York, Vintage Books, 1972, 491 pages.

HALBERSTAM, David, *The Making of a Quagmire: An Uncomplimentary Account of Our Precarious Commitment in South Vietnam*, New York, Random House, 1965, 323 p.

HALBERSTAM, David, *The Best and the Brightest*, New York, Ballantine Books, 1969, 688 pages.

HALBERSTAM, David, *The Fifties*, New York, Villard Books, 1993, 848 p.

HEDGES, Chris, « Daniel Berrigan: Forty Years After Catonsville », *The Nation*, 20 mai 2008.

KONCEWICZ, Michael, *Howard Zinn Carried Out an Act of Radical Diplomacy in the Middle of the Vietnam War*, Jacobin, 24 août 2022.

LANE, Mark, *Rush to Judgement*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1966, 478 p.

RENSHAW, Patrick, « The IWW and the Red Scare 1917-1924 », *Journal of Contemporary History*, vol. 3, n°4, Octobre 1968, 63-72.

RYAN, James G., *Earl Browder : The Failure of American Communism*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, 332 p.

SCHEER, Robert, « Hang Down Your Head Tom Dooley », *Ramparts*, Janvier 1965.

SIMMONS, Thomas E., « Troubled Racial Past of South Dakota », *Lakota Times*, 18 février 2021.

WHITE, John, *Letter to the New Haven Register*, 1967.

WILLIAMS, William Appleman, *The Tragedy of American Diplomacy*, Cleveland, World Publishing Company, 1959, 232 p.

YESELSON, Richard, *The Return of the 1920s*, The Atlantic, 30 décembre 2015.
<https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/12/the-return-of-the-1920s/422163/> (5 août 2022).

ZALIN, Grant, *Over the Beach: The Air War in Vietnam*, New York, Pocket Books, 1986, 320 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'HISTOIRE DU VIETNAM

DEVILLIERS, Phillippe, *Histoire du Viêt-Nam de 1940 à 1952*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 471 p.

LACOUTURE, Jean, *Hô Chi Minh*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 256 p.

MUS, Paul, *Viêt Nam: Sociologie d'une guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 380 p.

CUNG, Nguyen Sinh, « Some Considerations on the Colonial Question », *L'Humanité*, 25 mai 1922.

CUNG, Nguyen Sinh, « Opression Hits All Races », *Le Paria*, 17 Août 1923.

TESSIER, Olivier, « Le grand bouleversement: regards croisés sur la réforme agraire en République démocratique du Vietnam », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, tome 95-96, 2008, 73-134.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'HISTOIRE DU CINÉMA

BAQUÉ, Zachary, « First they bomb as much as they please, then they film: The Politics of War Ruins in Two Vietnam War Documentaries », *Transatlantica*, 1 mai 2022.

- BOUTET, Marjolaine, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision: du traumatisme au déni », *Hermès la Revue*, vol. 3, n° 52, 2008, 75 -82.
- COMBER, Michael et Margaret O'Brien, « Evading the war: the Politics of the Hollywood Vietnam film », *History*, vol. 73, n° 238, Juin 1988, 248-260.
- GAUTHIER, Guy. « Joris Ivens au Viet-Nam », *Europe*, Paris, vol. 44, n° 441, Janvier 1966, 219-223.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2014, 432 p.
- HOENISCH, Michael, « 1960s Documentary Film: Perceptions of the Vietnam War in the USA and in Germany », dans Grzegorz Kosc, Clara Junker, Sharon Monteith et Britta Waldschmidt-Nelson, *The Transatlantic Sixties: Europe and the United States in the Counterculture Decade*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, 174-201.
- LEDA, Jay, *Films Beget Films*, Londres, Allen and Unwin, 1964, 176 p.
- MOINE, Caroline, *Cinéma et guerre froide : histoire du festival de films documentaires de Leipzig 1955-1990*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 453 p.
- WAUGH, Thomas, *The Conscience of Cinema*, Presses de l'Université d'Amsterdam, 2016, p. 507.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'HISTOIRE DE L'ART

- ANFAM, David, *L'Expressionnisme abstrait*, Paris, Thames & Hudson, 1999, 216 p.
- GUILLES, Fred Lawrence, *Loner at the Ball: The Life of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989, 464 p.
- SHAPIRO, Cecile et David SHAPIRO, « Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting », dans LANDAU, Ellen G., *Reading Abstract Expressionism*, Yale University Press, 768 p.
- WARHOL, Andy et Pat HACKETT, *POPism: The Warhol Sixties*, Boston, Mariner Books, 2006, 416 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ET DU THÉÂTRE

- BLAU, Herbert, « Brecht's Mother Courage: The Rite of War and the Rhythm of Epic », *Educational Theater Journal*, vol. 7, n° 1, Mars 1957, 1-10.
- PORTER, Dennis, « Stendhal and the Lesson of Napoleon », *PMLA*, vol. 85, n° 3, Mai 1970, 456-462.
- ROWE, John Carlos, « Eye-Witness: Documentary Styles in the American Representations of Vietnam », *Cultural Critique*, n° 3, Printemps 1986, 126-150.
- SILBERMAN, Marc, « Bertolt Brecht, Politics and Comedy », *Social Research: An International Quarterly*, vol. 79, n° 1, Printemps 2012, 1-32.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'INTELLECTUALISME DE GAUCHE

- BROUCKE, John, *Une rencontre transatlantique: les Viêt-Nam nés du mouvement antiguerre en France et aux États-Unis*, mémoire de M.A. (histoire), Université du Québec à Montréal, 2015, 143 p.
- DANIEL, Jean, *L'ère des ruptures*, Paris, Grasset, 1979, p. 175.
- EYERMAN, Ron et Andrew JAMISON, *Seeds of the Sixties*, Berkeley, University of California Berkeley Press, 1994, 235 p.
- HO, Melissa (dir.), *Artists Responds: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, Washington, Smithsonian American Art Museum, 2019, 416 p.
- MATTSON, Kevin, *Intellectuals in Action: The Origins of the New Left and Radical Liberalism, 1945-1970*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2002, 320 p.
- MILLS, C. Wright, *The Power Elite*, Oxford, Oxford University Press, 1956, 448 p.
- ROBERT, Frédéric, *La Nouvelle Gauche Américaine: Faits et Analyses*, Paris, L'Harmattan, 2001, 204 p.
- RUSSELL, Bertrand, « Appeal to American Conscience », *Liberation*, Août 1966.
- TOMES, Robert R., *Apocalypse Then: American Intellectuals and the Vietnam war 1954-1972*, New York University Press, 1998, p. 114.
- YOUNG, Cynthia, *Soul Power: Culture, Radicalism and the Making of a U.S. Third World Left*, Durham, Duke University Press, 2007, 328 p.
- ZARETSKY, Eli. *Left: Essai sur l'autre gauche aux États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 297 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA PHILOSOPHIE

- ARTIÈRES, Philippe, « Le Pouvoir d'Écriture: Foucault et l'Autobiographie », dans Philippe Artières (dir.) *Michel Foucault, La Littérature et les Arts*, Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 77
- BOUDOU, Benjamin, « La traversée du politique : Derrida et Ricœur entre pureté de la philosophie et tragique de l'action », *Raisons Politiques*, n° 45, 2012, 211-233.
- CMIEL, Kenneth, « After Objectivity: What Comes Next in History? », *American Literary History*, vol. 2, n° 1, Printemps 1990, 170-181.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatalogie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 450 p.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 406 p.
- DERRIDA, Jacques, « Qu'est-ce que la déconstruction? », *Commentaire*, vol. 4, n° 108, 2004, 1099-1100.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, 352 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité: La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.
- JACOMINO, Baptiste et Faustine JACOMINO, *Foucault*, Paris, Ellipses, 2016, p. 49.

ONDOUA, Hervé, « Jacques Derrida et la question de l'histoire », *Rue Descartes*, vol. 2, n° 89-90, 2016, 231-244.

NIETZSCHE, Friedrich, « De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie », dans *Considérations Inactuelles*, Paris, Gallimard, 1992, 224 p.

TARDY, Jean-Noël, « Visibilité, invisibilité: Voir, faire voir, dissimuler », *Hypothèses*, vol. 1, n° 10, 15-24.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BERGMAN, Ingmar, *The Seventh Seal*, 1957, Suède, SF Studios, 96 minutes.
- BRAULT, Michel et Pierre PERRAULT, *Pour la suite du monde*, 1963, Canada, ONF, 105 minutes.
- BURNS, Ken, *The Vietnam War*, 2017, États-Unis, Florentine Films, 990 minutes.
- CHAPLIN, Charlie, *The Great Dictator*, 1940, États-Unis, United Artists, 125 minutes.
- CHOUB, Esther, *The Fall of the Romanov Dynasty*, 1927, Union soviétique, Sovkino, 90 minutes.
- CIMINO, Michael, *The Deer Hunter*, 1978, États-Unis, Universal Pictures, 183 minutes.
- COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979, États-Unis, United Artists, 147 minutes.
- DAVIS, Peter, *Hearts and Minds*, 1974, États-Unis, BBS Productions, 112 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *Point of Order!*, 1964, États-Unis, 97 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *Rush to Judgement*, 1967, États-Unis, Judgement Films, 98 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *In the Year of the Pig*, 1969, États-Unis, Monday Film Production Co, 101 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *America Is Hard to See*, 1970, États-Unis, 90 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *Millhouse*, 1971, États-Unis, 92 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *Painter's Painting*, 1973, États-Unis, Oscilloscope, 116 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *Underground*, 1976, États-Unis, Turin Film, 87 minutes.
- DE ANTONIO, Emile, *In the King of Prussia*, 1983, États-Unis, 92 minutes.
- DEPARTMENT OF DEFENSE, *Why Vietnam?*, 1965, États-Unis, 32 minutes.
- EISENSTEIN, Sergei, *Strike*, 1925, Union soviétique, Proletkult, 89 minutes.
- EISENSTEIN, Sergei, *Battleship Potemkin*, 1925, Union soviétique, Mosfilm, 75 minutes.
- EISENSTEIN, Sergei, *October*, 1927, Union soviétique, Sovkino, 115 minutes.
- FRANK, Robert et Alfred LESLIE, *Pull My Daisy*, 1959, États-Unis, 26 minutes.
- GODARD, Jean-Luc, *Le Petit Soldat*, 1963, France, Société Nouvelle de Cinématographie, 87 minutes.
- GODARD, Jean-Luc, *La Chinoise*, 1967, France, Anouchka Films, 96 minutes.

IVENS, Joris, *The Spanish Earth*, 1937, États-Unis, Contemporary Historians Inc, 53 minutes.

IVENS, Joris, *The 400 Million*, 1939, États-Unis, 54 minutes.

IVENS, Joris, *Indonesia Calling*, 1946, Australie, 23 minutes.

IVENS, Joris, *Demain à Nanguila*, 1960, France, 50 minutes.

IVENS, Joris, *Le Ciel, la terre*, 1966, France, Dovidis, 32 minutes.

IVENS, Joris, *Le dix-septième parallèle*, 1968, France, Argos, 113 minutes.

IVENS, Joris, *Le peuple et ses fusils*, 1970, France, 97 minutes.

KRAMER, Robert, *The People's War*, 1970, États-Unis, The Newsreel, 40 minutes.

MARKER, Chris (dir.), *Loin du Vietnam*, 1967, France, Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles, 115 minutes.

MCCAREY, Leo, *Duck Soup*, 1933, États-Unis, Paramount, 69 minutes.

MORIN, Edgar et Jean ROUCH, *Chronique d'un été*, 1961, France, Argos, 87 minutes.

PATRIS, Gérard et François REICHENBACH, *L'Amour de la Vie – Arthur Rubinstein*, 1969, France, Midem Productions, 89 minutes.

POWELL, Michael et Emeric Pressburger, *The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943, Royaume-Uni, Rank Organisation, 163 minutes.

RENOIR, Jean, *La Règle du Jeu*, 1939, France, La Nouvelle Édition Française, 106 minutes.

SJÖMAN, Vilgot, *I am Curious (Yellow)*, 1967, Suède, Sandrews, 121 minutes.

SPIELBERG, Steven, *Saving Private Ryan*, 1998, États-Unis, Paramount, 169 minutes.

THOMPSON, Marshall, *A Yank in Viet-Nam*, 1964, États-Unis, Kingman Productions, 80 minutes.

VECCHIONE, Judith, *Vietnam: A Television History*, 1983, États-Unis, PBS, 780 minutes.

WARHOL, Andy, *Drunk*, 1965, États-Unis, 66 minutes.

WAYNE, John, *The Green Berets*, 1968, États-Unis, Batjac Productions, 142 minutes.

WELLES, Orson, *Citizen Kane*, 1941, États-Unis, Mercury Productions, 119 minutes.

WICKI, Bernhard, *The Longest Day*, 1962, États-Unis, 20th Century Fox, 178 minutes.