

## 24 images

# Objective Burma! : La baïonnette et le firmament

Édouard Vergnon

---

Cinémas d'Asie  
Number 119, October–November 2004

URI: [id.erudit.org/iderudit/6826ac](http://id.erudit.org/iderudit/6826ac)

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)  
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Vergnon, É. (2004). Objective Burma! : La baïonnette et le firmament. *24 images*, (119), 52–53.

---

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

---

The logo for Érudit, featuring the word "érudit" in a bold, red, sans-serif font. The letter "é" has a distinctive red accent mark above it.

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## Objective Burma!

## La baïonnette et le firmament

par Édouard Vergnon

En polémiquant un peu, on pourrait affirmer que le cinéma américain n'a jamais produit que trois grands films de guerre : *Objective Burma!*, *Men in War* (Anthony Mann) et *The Deer Hunter* (Michael Cimino). Et encore, le film de Cimino est d'abord un film sur l'Amérique : ce n'est pas le soldat au combat qui l'intéresse, mais bien le citoyen américain et au-delà les fondements de la communauté auquel il appartient, couple, amis, pays. Comment faire tenir une communauté par l'amour quand on revient le cœur empoisonné de chagrin et de rancœur ? Les films de Walsh et de Mann n'ont pas cette ambition. Ils attaquent de front leur sujet et ne quittent jamais le terrain du conflit ni les habits du soldat. Sur le papier, les histoires sont semblables : une escouade de fantassins progresse péniblement au cœur d'une nature inconnue – dont chaque buisson peut recouvrir l'ennemi – et se verra en partie décimée au sommet d'une colline. La trame ainsi posée, il est passionnant de voir comment chacun de ces cinéastes s'en empare pour en livrer une vision toute personnelle. À commencer par des partis pris de mise en scène résolument différents : la mise en scène de Mann est travaillée par la conscience humaine et les dilemmes moraux du conflit (la dureté de la guerre y est avant tout psychologique), celle de Walsh, par le geste du combat et l'infiniment grand de la géographie (la dureté de la guerre y est avant tout physique). Il n'est pas jusqu'à l'appréhension de la nature proprement dite qui ne soit différente dans l'un et l'autre film. Sèche, nue, miroir des états d'âme chez Mann, elle est au contraire humide, dense et cosmique chez Walsh. C'est de ce film que maintenant nous parlerons.

L'ouverture d'*Objective Burma!* illustre parfaitement cette volonté de Walsh de faire de la nature l'élément primordial de son film. Une photographie aérienne de la jungle birmane circule en effet de main en main, tandis que chacun l'ausculte à la loupe. Hormis une minuscule piste d'atterrissage, ce cliché topographique paraît



*La beauté spécifique du film tient déjà à ce qu'il peut être vu essentiellement comme une suite de plans d'hommes perdus dans du feuillage, de visages cachés par la broussaille, de frêles silhouettes mouchetant le paysage. La mise en scène est très impressionnante dans cette capacité à enregistrer la pure progression physique des hommes dans la jungle et à en restituer sa forme de « noyade ». Peu de paroles, pas de réel moment de bravoure, ni de véritable héroïsme.*

proprement impénétrable et provoque une sorte de contre-effet *blow-up* assez saisissant (aucun agrandissement ne pourrait ici jamais en livrer ni le « punctum » ni la clé, car il n'y a littéralement rien à voir sinon l'étaie d'une végétation luxuriante). Il ne s'agit plus d'en extraire et d'en grossir une infime portion d'image – quand bien même on y distinguerait, parmi les feuilles, le reflet brillant d'un casque japonais – mais bien d'investir entièrement un paysage, de s'y fondre comme neige au soleil. C'est cette

photo que le capitaine Nelson (Errol Flynn, magnifique de retenue et de délicatesse, avec ce surcroît de timidité qui nous rappelle que les grands acteurs d'autrefois, Stewart et Cooper en tête, feignaient de ne jamais en savoir plus que leur personnage) examinera à son tour avant de la porter à ses soldats. Il rentre dans le plan sans crier gare, de la plus naturelle des façons. C'est très beau parce que très discret. Les hommes, une fois parachutés, seront pour ainsi dire de plain-pied dans la photo et s'y frayeront un exténuant passage.

La beauté spécifique du film tient déjà à ce qu'il peut être vu essentiellement comme une suite de plans d'hommes perdus dans du feuillage, de visages cachés par la broussaille, de frêles silhouettes mouchetant le paysage. La mise en scène est très impressionnante dans cette capacité à enregistrer la pure progression physique des hommes dans la jungle et à en restituer sa forme de « noyade ». Peu de paroles, pas de réel moment de bravoure, ni de véritable héroïsme. Le film fascine également par le talent de Walsh à inscrire sa mise en scène dans une double échelle de grandeur permanente. Le spectateur y assiste autant aux phases détaillées et concrètes d'une action (dont le cinéaste donne pratiquement tout à voir, comme cette scène magnifique où les hommes sautent de l'avion puis enterrent méticuleusement leur parachute) qu'à un rapport quasi cosmique de l'homme à la nature, sensible justement dans la manière d'appréhender celle-ci par ces plans généraux où les soldats ne sont plus que des points mouvants sur l'échiquier redoutable du terrain. C'est autant la chronique des hommes (l'instant décisif du geste) que le poème des éléments (l'immuable de la nature). On bascule ainsi continuellement entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Étau verdoyant à ciel ouvert, surface épuisante, la nature est également enregistrée comme sereine et bienveillante : en témoigne ce plan d'arbre à la fin, battu par le vent au sommet d'une colline, qui renvoie encore à cette idée d'une nature souveraine et majestueuse, peu sou-


cieuse des hommes mais un brin consolatrice, qui les englobe et les relie au cosmos. Nous éprouvons donc tout à la fois la lenteur temporelle d'un récit qui avance au rythme des soldats, la largeur spatiale de cette progression qui embrasse toute la nature environnante, et la brièveté potentiellement fatale du temps lorsque le cinéaste s'attache à découper chaque phase d'une action. On retrouvera d'ailleurs pareil mouvement de balancier (dilatation et contraction) chez ce grand cinéaste qu'est Cimino.

Cette puissance de la mise en scène doit évidemment beaucoup au talent considérable du chef opérateur James Wong Howe (que Walsh retrouvera quelques années plus tard sur *Pursued*, splendide western enluminé de réverie noire). Tour à tour camaïeu de gris, glacis de noirs et blancs, sa photographie parvient miraculeusement à inscrire les hommes dans toute l'abondance végétale qu'ils traversent. La distance choisie paraît

toujours juste. Cette grande sensibilité culmine durant la longue séquence de nuit finale où nos héros attendent et guettent l'arrivée des Japonais. Le silence alors est total. Et puis soudain ces plans larges illuminés par les torches éclairantes de Nelson qui, une fois éteintes, nous laissent face à un écran presque entièrement noir dans la peur primaire des hommes. Une nuit d'encre bientôt trouée d'une suite abstraite de grands flashes blancs qui fait sauter les corps sous les grenades. Scène à la fois poignante et fabuleusement belle qui sidère par son extrême formalisme. Elle n'est cependant jamais tape-à-l'œil, puisque l'ébahissement provoqué est rivé au seul récit. C'est un travail de durée, de dosage entre le bruit et le silence, entre la lumière et la nuit, au plus près des émotions de ceux qui à l'écran combattent.

S'il fallait trouver une faiblesse à ce très grand film, ce serait son contrechamp japo-

nais. L'ennemi n'y est vraiment rien d'autre qu'une « chair à canon ». On peut le regretter, même s'il convient de se souvenir des visées militaires précises qui étaient celles de la Warner Bros. Donner la mort n'y fait d'autre part l'objet d'aucune interrogation. C'était bien tout l'enjeu du film de Mann, il est vrai de douze ans son cadet, à l'image de ces photos de famille que le soldat Robert Ryan finissait par découvrir sous le casque des soldats japonais.

(Re)voir ces deux films nous vaut ainsi non seulement une intense émotion de cinéphile, mais permet aussi de mieux comprendre d'où viennent certains films de guerre d'aujourd'hui. Notamment *The Thin Red Line* de Terrence Malick, décalque sincère qui fait symbiose en plongeant les soldats vacillants de Mann dans l'univers physique de Walsh. Et quand on sait que le cinéma, par son jeune âge, souffre plus qu'aucun autre art des méfaits d'une mémoire courte... 



*Objective Burma!* (1945) de Raoul Walsh. Chronique des hommes autant que poème des éléments.