

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication
École des sciences politiques et sociales (PSAD)**

Le militaire américain au Vietnam : Analyse de sa représentation cinématographique

Auteur : Augustin Dallemagne
Promoteur(s) : Tanguy de Wilde d'Estmael et Simon Desplanque
Lecteur(s) : /
Année académique 2020-2021
Master en Relations Internationales, finalité
Diplomatie et résolution des conflits

Code de déontologie

« Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur. Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiants en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave. »

Augustin Dallemagne

Remerciements

L'écriture de ce mémoire touche à sa fin, et avant de l'achever, je tiens à remercier plusieurs personnes qui en ont permis la bonne réalisation.

Je tiens tout d'abord à remercier Simon Desplanque pour sa grande disponibilité, ses précieux conseils et sa passion pour une approche artistique des relations internationales qui m'a accompagné et conforté tout au long du parcours de recherche et de rédaction. Je voudrais en outre remercier Tanguy de Wilde d'avoir accepté d'être promoteur de ce travail et donc membre du jury.

Merci à Damien Dallemagne et Mathilde Goetleven pour leur relecture attentive et patiente de ce travail.

Par ailleurs, je remercie également Andy Carroll de m'avoir soutenu tout au long de cette rédaction.

Enfin, je remercie infiniment Antoine Pitz, Sarah Leroy, Ayrton Jacquemin, Jonas Marko et Erin Gérard de m'avoir accompagné pendant tout mon parcours académique, votre soutien indéfectible et votre amitié m'aura permis d'aboutir finalement à ce mémoire.

Bonne lecture.

Préface

La présente recherche analyse des œuvres cinématographiques représentant des militaires en action durant la guerre du Vietnam afin de mettre en évidence la manière dont cette représentation a évolué au fil du temps. Dans un paysage cinématographique dense ayant vu apparaître de nombreuses œuvres en quelques années, la figure du militaire aura été représentée avec certaines tendances communes, mais surtout de nombreuses divergences, portant et abordant selon les représentations des messages et des thématiques différentes. Par ailleurs, l'évolution de la représentation des militaires permet notamment de mettre en lumière les nombreuses manières avec lesquelles les films du Vietnam ne parlent justement ni de l'armée, ni du Vietnam, mais usent de ces figures fortes pour parler abondamment de l'Amérique elle-même. Ainsi, en analysant l'évolution de la représentation des militaires au sein de la plus large évolution des films du Vietnam, l'on pourra ressortir de nombreux éléments permettant de rendre compte de la progression des messages de ces œuvres tout autant que de celle des discours de culture populaire américaine.

Sommaire

Page de garde	1
Code de déontologie.....	2
Remerciements.....	3
Préface	4
Sommaire.....	5
I. Le Vietnam, une guerre en images	7
II. Cadre d'analyse	9
1. La figure du militaire dans le cinéma américain	9
2. Ancrage théorique.....	11
3. RI et culture populaire	12
La culture populaire comme propagation et validation du discours étatique.....	12
La culture populaire comme perturbateur d'invariance.....	14
La culture populaire comme construction d'identité et comme clé de compréhension des relations internationales	14
Continuum culture populaire – relations internationales.....	16
4. Cinéma et culture populaire.....	17
Les films comme outils d'analyse	17
Les films et leur capacité à toucher un large public.....	18
Les films et leur capacité à engager le public intensément	19
5. Question de recherche	22
6. Délimitation du corpus	23
III. Analyse des films	24
L'anomalie <i>The Green Berets</i>	26
<i>M*A*S*H</i> ou comment contourner un interdit	28
<i>The Deer Hunter</i> et <i>Apocalypse Now</i> , le Vietnam comme fresque onirique	31
<i>Platoon</i> et la blessure de l'Amérique	36
<i>Hamburger Hill</i> ou comment documentariser une fiction	38
<i>Full Metal Jacket</i> et le nihilisme Kubrickien	41
<i>Good Morning Vietnam</i> ou comment retourner les codes d'un genre.....	44
<i>Born on the fourth of July</i> et le militaire militant	48
<i>Casualties of War</i> ou l'horreur impunie	52
<i>Flight of the Intruder</i> ou comment les USA n'auraient jamais dû perdre	54
<i>Heaven and Earth</i> et l'héritage d'Oliver Stone.....	57

<i>Forrest Gump</i> et le Vietnam comme passage à l'âge adulte	60
<i>We were soldiers</i> et une vision classique du film de guerre	61
<i>Rescue Dawn</i> , quand tout est dit	64
IV. Discussions et conclusions finales	67
V. Bibliographie	75
Monographies	75
Articles scientifiques.....	76
Sources en ligne.....	82
Autres sources.....	83

I. Le Vietnam, une guerre en images

Du salon à la salle de cinéma, du petit au grand écran, la guerre du Vietnam est la première guerre à avoir pu être montrée à ce point à ceux qui n'y ont pas combattu. La présence de caméras au cœur des conflits a fait du Vietnam la première « guerre de salon »¹, la première guerre pour laquelle les civils restés au pays étaient aux premières loges, voyant non seulement ses horreurs, mais aussi son ennui et son gâchis². La présence de caméras au plus proche de l'action au Vietnam est une des nouveautés qui a fait de cette guerre la plus médiatisée jusque-là. Pour la première fois, le peuple américain avait la possibilité de voir ce qu'il se passait sur le front. Ces images ont d'abord servi de levier politique de légitimation et de renforcement du soutien populaire. Les différents reportages montraient les soldats américains comme valeureux, virils et patriotes, défendant les idéaux nationaux contre l'ennemi communiste, dans une période de guerre froide excusant tout. Les séquences sanglantes pouvant choquer le public y sont extrêmement rares³. Il faut attendre l'après-offensive du Têt en 1968 et, corollairement, une évolution de l'opinion publique par rapport à cette guerre, pour avoir des images télévisuelles présentant un autre visage que celui confortant l'Amérique dans le bien-fondé du conflit.⁴ Cependant, ces images semblent n'avoir eu que très peu d'influence sur l'opinion publique par leur violence ou leur pouvoir choc. De fait, leur omniprésence et la lassitude de leur répétition et de leur présence incessante auraient fini par avoir raison de la patience et de la conviction des Américains. Usée par une guerre qui semble sans but, sans avancée, sans issue, et de plus en plus sans légitimité, l'opinion publique devient de plus en plus réticente à la présence américaine au Vietnam. Les mouvements pacifistes anti-Vietnam prennent alors de plus en plus de place, et finissent (parmi d'autres facteurs) par avoir raison de l'implication américaine.⁵

¹ ASHMORE Harry S., Center Magazine, *Discussion*, juillet-août 1978, p. 37.

² BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82. *op cit.* p.3.

³ HALLIN, Dan, 1994. Images de guerre à la télévision américaine: Le Vietnam et le Golfe persique. *Hermès*. 1994. Vol. N° 13-14, n° 1.

⁴ Ibidem, p. 125-127.

⁵ SCHALK, David L., 1995. L'Opinion américaine devant la guerre du Vietnam (American public opinion and the Vietnam War). *Journal of American History*. 1 juin 1995. Vol. 82, n° 1. p. 363.

Il est évident que les images et leur accessibilité à une vaste audience tiennent un rôle clé dans la compréhension de ce qu'a été le Vietnam pour les USA, et en particulier de sa place dans l'imaginaire collectif américain⁶.

Paradoxalement, là où le Vietnam envahissait le petit écran, son impopularité semble l'avoir longtemps tenue loin des salles obscures. À l'inverse de la tradition d'exploitation cinématographique immédiate de la guerre et des événements d'actualité⁷ durant toutes les années soixante, le Vietnam semble être un thème fui par les cinéastes encore gênés par le contexte et le sujet. De plus, l'effondrement progressif du studio system et l'avènement d'une industrie cinématographique ayant pour principale mission d'engranger des bénéfices achèvent d'exclure le Vietnam de la liste des sujets à aborder.⁸ Si la fin des années soixante a vu naître l'un ou l'autre film abordant le Vietnam, ce n'est que dans les années septante que le nombre de ces films explose et que le succès est au rendez-vous tant au niveau de la critique que du nombre de spectateurs. Les années septante sont en effet le théâtre de films passés aujourd'hui à la postérité comme monuments du septième art. *M*A*S*H** de Robert Altman, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola et *Taxi Driver* de Martin Scorsese reçoivent tous trois la Palme d'or à Cannes, cinq films traitant du Vietnam figurent parmi les cent meilleurs films américains selon l'American Film Institute⁹, et certains de ces longs-métrages sont aujourd'hui encore considérés comme des classiques.

Au cœur de ces longs-métrages traitant du Vietnam se trouvent des personnages qui, dans l'immense majorité des cas, sont soit des militaires en action, soit des vétérans du conflit. La présente recherche se concentrera sur la figure du militaire en fonction au Vietnam, laissant le vétéran de côté afin de permettre une analyse plus en profondeur du militaire. En fonction du film dans lequel il figure, la figure du soldat, et plus généralement du militaire, varie. C'est spécifiquement cette diversité dans la représentation qui rend l'analyse de son évolution pertinente. En effet, la manière dont le conflit et les militaires ont pu être perçus dans la société

⁶ PAUZET, Anne, 2005. Représentations picturales et imaginaire collectif. *Ela. Etudes de linguistique appliquée*. 2005. Vol. no 138, n° 2, pp. 137-151.

⁷ BALLION, Frédérique, 2014. La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après guerre à la chute du mur de Berlin. phdthesis. *Université de Bordeaux*. p. 69.

⁸ BOUGIE, Geneviève, 1999. La guerre du Vietnam vue par Hollywood. *Bulletin d'histoire politique*. 1999. Vol. 8, n° 1, pp. 70.

⁹ AFI's 100 Years...100 Movies, 2021. American Film Institute [en ligne]. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies/>

américaine a assurément influencé les différents films du Vietnam, au même titre que ces films ont à leur tour influencé cette perception et tout l'imaginaire collectif américain.¹⁰

Ainsi, cette recherche aura pour visée principale de donner une réponse à la question suivante : *Comment a évolué la représentation du militaire dans les films étasuniens sur la guerre du Vietnam ?*

Souvent comme héros et remparts face à des menaces planant sur l'Amérique ou même sur le monde, l'armée et les militaires sont largement représentés dans le cinéma grand-public américain¹¹. Par ailleurs, les militaires américains sont bien évidemment souvent représentés dans les films de guerre ou abordant la guerre. C'est de cette partie de la représentation des militaires qu'il sera ici question.

II. Cadre d'analyse

1. La figure du militaire dans le cinéma américain

Les guerres dans lesquelles les Etats-Unis se sont impliqués ont depuis toujours été l'un des sujets de prédilection du cinéma hollywoodien.¹² Tous les genres et toutes les guerres ont été abordés. Lorsque l'action de ces films se déroule au front, les militaires et plus spécifiquement les soldats font souvent office de personnages centraux. S'il est vrai que la majorité des films de guerre présentent les soldats américains comme des protagonistes héroïques défendant les valeurs patriotiques et le drapeau étoilé,¹³ certains metteurs en scène ont présenté une vision plus nuancée de leur action à l'étranger.¹⁴ En tant qu'acteurs de premier plan des guerres, et exécutants des politiques de guerre de leur Etat, les militaires font souvent

¹⁰ STORA, Benjamin, 1996. Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 1996. Vol. 49, n° 1, pp. 149-155

¹¹ SUID, Lawrence H., 2002. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. University Press of Kentucky.

¹² EMMONS ALLISON, Juliann et GREGG, Robert, 2000. International Relations on Film. *The American Political Science Review*. 1 juin 2000. Vol. 94, pp. 510.

¹³ COWANS, Jon, 2010. A Deepening Disbelief: The American Movie Hero in Vietnam, 1958-1968. *The Journal of American-East Asian Relations*. 2010. Vol. 17, n° 4, pp. 324-351

¹⁴ ARBOIT, Gérald, 2005. Sébastien Denis, dir., « L'armée à l'écran », CinémAction, 113. Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4e trim. 2004, 280 p. *Questions de communication*. 1 décembre 2005. N° 8, pp. 413-415.

office de vecteur principal de transmission des messages et des commentaires politiques des œuvres cinématographiques.

Le soldat étant alors le principal exécutant des décisions politiques en termes de conflits armés, la manière dont il est présenté permet bien souvent de discerner le commentaire fait par le film sur le conflit et sa gestion.

Au-delà d'être régulièrement l'un des personnages principaux de nombreux films au vu de son intérêt narratif, sa puissance évocatrice dans l'imaginaire collectif fait du militaire une figure qui mérite l'attention. Plus que n'importe quelle autre institution ou incarnation de l'Etat, l'armée et en particulier les militaires bénéficient d'un soutien populaire rarement remis en question aux USA. L'armée est en effet considérée largement comme exécutant des décisions politiques. De ce fait, les militaires sont perçus par beaucoup comme ceux qui servent et se sacrifient pour le peuple, sans qu'ils soient responsables des décisions qu'ils ne font qu'exécuter. Dans le cas du Vietnam, la situation est encore plus intéressante. En effet, les vétérans du Vietnam ont été les premiers à ne pas être accueillis comme des héros à leur retour au pays, et restent ceux qui ont reçu le traitement le plus dur par le peuple américain¹⁵. Les mouvements anti-guerre (eux-mêmes assez rares dans le paysage socio-politique américain) avaient donné lieu comme jamais auparavant à un sentiment antimilitariste(s)¹⁶.

Le cinéma du Vietnam va alors avoir une ambition et un effet double. D'une part, les longs-métrages vont contribuer à montrer les horreurs perpétrées par l'Amérique et certains de ses militaires envers les Vietnamiens, remettant en question la figure du militaire héroïque immaculé. D'autre part, ces films vont pour beaucoup permettre d'offrir un aperçu du sacrifice de ces jeunes Américains qui ont vécu l'enfer pour leur nation, réhabilitant quelque peu ces figures salies.

¹⁵ NW, 1615 L. St, Suite 800 Washington et Inquiries, DC 20036USA202-419-4300 | Main202-857-8562 | Fax202-419-4372 | Media, 2011. Chapter 5: The Public and the Military. *Pew Research Center's Social & Demographic Trends Project* [en ligne]. 5 octobre 2011. [Consulté le 27 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pewresearch.org/social-trends/2011/10/05/chapter-5-the-public-and-the-military/>

¹⁶ DURAND, Étienne de, 2005. L'armée américaine, la république impériale et ses soldats. *Herodote*. 2005. Vol. no 116, n° 1, pp. 22 43.

2. Ancrage théorique.

Afin de circonscrire cette analyse dans un cadre théorique solide, il est important d'évoquer les différentes écoles de pensée des Relations Internationales qu'elle rejoint. De ce fait, il sera ici fait état de l'intérêt du constructivisme et du postmodernisme comme des écoles intéressantes parmi les théories critique.

Issu des théories dites *critiques* des relations internationales, le constructivisme peut se définir comme une approche théorique qui « met en relation la production et la reproduction des pratiques sociales avec leur caractère situé dans des contextes particuliers : historique, politique, économique, géographique. Il souligne aussi la nécessité de contextualiser historiquement les valeurs, les croyances et les modes d'investigation. »¹⁷ Dans le cadre de cette recherche, une série de films sera analysée afin d'en ressortir des éléments pertinents dans l'étude des relations internationales. C'est pourquoi les théories constructivistes semblent être les plus appropriées pour délimiter le cadre de cette analyse. De fait, comme évoqué par Onuf, le constructivisme développe que les règles et les normes jouent un rôle essentiel pour guider le comportement des acteurs internationaux et structurer la vie internationale en général.¹⁸ Comme développé précédemment, les films et les artefacts de culture populaire sont formateurs de normes et d'identités¹⁹, et de ce fait, agissent sur la sphère politique internationale.

Par ailleurs, lorsqu'il s'agit d'aborder des éléments d'analyse comme les films et leur impact sur la culture populaire, il est plus cohérent d'aller puiser dans les théories critiques pour cadrer l'étude. En effet, les théories critiques sont nées d'une prise de conscience que les théories classiques ne prenaient pas assez en compte divers éléments.

En centrant cette recherche autour de plusieurs films et de leur place dans la culture populaire, l'on peut joindre à l'approche critique une approche cognitive, visant à étudier l'influence directe que peuvent avoir les films non seulement sur l'imaginaire collectif, mais également directement sur la psyché humaine. Les films pourront alors être vus comme pouvant

¹⁷ LYNCH, Cecilia, KLOTZ, Audie, 1999. Le constructivisme dans la théorie des relations internationales. *Critique internationale* 2, 51–62. *op. cit.* p.2.

¹⁸ ONUF, Nicolas Greenwood, 1989. *World of Our Making: Rules and Rule in Social Theory and International Relations*.

¹⁹ HARSHE, Rajen, 2006. Culture, Identity and International Relations. *Economic and Political Weekly*. 2006. Vol. 41, n° 37, pp. 3945-3951.

induire des expériences synthétiques. Celles-ci sont définies comme l'occurrence agissant quand en lisant, regardant, ou consommant des récits de fiction, les gens peuvent traiter ces histoires comme s'ils étaient réellement témoins des phénomènes qu'elles décrivent, même si ces événements peuvent être improbables ou inexistantes. Ces expériences synthétiques peuvent modifier les croyances, renforcer les opinions préexistantes ou même remplacer les connaissances acquises auprès d'autres sources, tant pour les élites que pour le grand public.²⁰ En considérant ce type d'approches, il est clair que cette recherche est assez proche des théories postmodernes en ce qu'elle reconnaît une place non-négligeable à la subjectivité et à la nature non-objectivable des relations internationales²¹, en particulier lorsqu'on considère comme élément d'analyse des produits culturels artistiques, par définition non-objectivables²².

L'étude de films dans les relations internationales n'est pas tout à fait nouvelle, mais cela reste une occurrence plutôt rare et dont la légitimité a longtemps été débattue. De ce fait, il semble intéressant de revenir sur la pertinence de concentrer une analyse sur des films comme produits culturels.

3. RI et culture populaire

La culture populaire comme propagation et validation du discours étatique

La sphère des relations internationales a longtemps négligé la culture dans ses analyses. Cependant, les années 90 ont vu naître de plus en plus d'études consacrées à l'analyse de la culture comme un élément clé dans la compréhension de ce qui fait l'ordre des relations internationales. Dans un premier temps, seule la « high culture »²³ a été considérée, avant que la recherche ne s'ouvre progressivement à la culture de masse ou culture populaire²⁴. Jutta Weldes est une des premières à s'être intéressé à la « mass culture » comme un élément déterminant des relations internationales. Elle développe notamment l'idée selon laquelle « la culture de masse contribue à la reproduction, et ainsi à la popularisation de discours de politique

²⁰ DANIEL, J. Furman, MUSGRAVE, Paul., 2017. Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations. *International Studies Quarterly* 61. p.1.

²¹ ØSTERUD, Øyvind, 1996. Antinomies of Postmodernism in International Studies. *Journal of Peace Research*. 1 novembre 1996. Vol. 33, n° 4, pp. 385-390.

²² BALZACQ, Thierry, 2016. Chapitre 4 - Le poststructuralisme. *References*. 6 décembre 2016. pp. 251-358.

²³ MACDONALD, Dwight, 1953. A Theory of Mass Culture. *Diogenes*. 1 juin 1953. Vol. 1, n° 3, pp. 1-17.

²⁴ STRINATI, Dominic, 2000. *An Introduction to Studying Popular Culture*. Psychology Press

étrangère officiels, et ainsi à l'action étatique ».²⁵ Ici réside le premier type de liens existant entre la culture populaire et la sphère des relations internationales. De fait, Weldes suggère ici l'idée selon laquelle les éléments constitutifs de la culture populaire sont, consciemment ou malgré eux, imprégnés des discours étatiques officiels. Par cela, il s'agit d'œuvres ou d'objets éminemment politiques, contribuant à renforcer la croyance populaire en la vérité et l'exactitude de l'action étatique. La culture populaire est ici établie comme étant une conséquence et un reflet de l'action étatique.

Cynthia Weber vient renforcer l'idée selon laquelle la culture populaire valide le discours étatique en mettant en avant qu'ils participent même à un phénomène de « production de consentement ». Cela dit, elle accorde ce pouvoir aux artefacts culturels par un prisme différent, celui des « mythes » et des « idéologies inconscientes » des univers fictionnels, ceux-ci servant en réalité de piliers silencieux et sous-textuels du réel. En ce sens, les gestes de naturalisation sont des phénomènes de pouvoir politique, dans la mesure où ce pouvoir « agit par le biais des mythes en semblant retirer le politique de l'idéologique »²⁶.

« La culture populaire contribue donc à construire la réalité de la politique internationale pour les officiels comme pour les non-officiels et, dans la mesure où elle reproduit le contenu et la structure du discours dominant de la politique étrangère, elle contribue à produire le consentement à la politique étrangère et à l'action de l'État. La culture populaire est donc impliquée dans la « production du consentement ». »

Dans leur recherche autour de la place des films dans la société américaine, O'Meara, Macleod, Gagnon et Grondin ajoutent à ce que disent Weldes et Weber en évoquant que le cinéma hollywoodien a tendance à s'aligner sur le discours étatique officiel. De plus, il contribue en cela à « l'instauration d'un climat de peur aux États-Unis, dans l'accueil favorable des politiques et des pratiques de sécurité de l'État et dans la marginalisation des perspectives alternatives ».²⁷

La culture populaire et les artefacts qui la composent peuvent ainsi être tout d'abord considérés comme des reflets du discours étatique à propos des relations internationales,

²⁵ WELDES, Jutta, 1999. Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture. *Millennium*. 1 mars 1999. Vol. 28, n° 1, pp. 117-134.

²⁶ WEBER, Cynthia, 2021. *International Relations Theory: A Critical Introduction*. Routledge.

²⁷ O'MEARA, Dan, MACLEOD, Alex, GAGNON, Frédérick et GRONDIN, David, 2016. Movies, myth, & the national security state. *Boulder : Lynne Rienner Publishers. op. cit.* p.2.

contribuant de ce fait à le valider et à le propager, tout en en renforçant la légitimité dans l'inconscient collectif.

La culture populaire comme perturbateur d'invariance

Cela dit, ne considérer les produits culturels que comme des producteurs de consentement et des propagateurs de l'idéologie étatique serait nier l'existence même d'œuvres se positionnant justement à contre-courant du discours officiel. De fait, si la culture populaire peut avoir un pouvoir conséquent par sa capacité à normaliser ou naturaliser un certain ordre social en ancrant davantage les attentes de comportement social sur lesquelles, par exemple, les idéologies dominantes de la politique étrangère sont fondées, les artéfacts de la culture populaire peuvent également agir comme perturbateurs d'invariance. Ils ont en effet également la capacité de rompre avec une certaine continuité en remettant en question ce que le public considère comme acquis. Le cinéma du Vietnam est particulièrement intéressant à analyser en ce sens, ayant vu de nombreuses œuvres amener de nouveaux éléments et une nouvelle manière pour le public de voir et de comprendre le conflit et la marque qu'il a laissé dans la société américaine.

La culture populaire comme construction d'identité et comme clé de compréhension des relations internationales

Toujours au sujet de la manière dont la culture populaire se mêle aux relations internationales, Daniel et Musgrave partagent aussi l'idée selon laquelle les fictions et les éléments de culture populaire ont un impact réel sur leur public, en reconnaissant aux produits culturels la capacité de faire office de clés de compréhension du monde des relations internationales pour un public non averti. Ceux-ci reproduisent alors des identités stables, informent les gens sur le monde, et permettent de rendre compréhensible un univers politique chaotique.²⁸ Les œuvres constituant la culture populaire ont ainsi une influence largement plus grande que celle d'experts qualifiés sur la manière dont le public voit et comprend le monde, notamment de par l'échelle d'influence²⁹. La culture populaire est donc plus encore qu'un vecteur de transmission et de renforcement dans la légitimité ou des codes des relations

²⁸ DANIEL, J. Furman et MUSGRAVE, Paul, 2017. Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations. *International Studies Quarterly*. Vol. 61. p.2.

²⁹ Ibidem

internationales, les éléments constitutifs de la culture populaire constituent en réalité un élément fondamental dans la manière dont le monde politique est compris et vécu par le public³⁰.

Ces idées de culture populaire comme clés de compréhension du monde politique étaient déjà évoquées par Jutta Weldes. En effet, elle suggérait que « la politique de l'État a une base culturelle omniprésente » et soutenait que « l'action de l'État est rendue commune par la culture populaire. »³¹ L'on ne peut ainsi séparer les discours et les décisions politiques du cadre socio-culturel dont ils proviennent. La compréhension des relations internationales est construite des ressources produites par la culture de l'État duquel elles émergent. « Cela implique alors que la culture populaire fournit un cadre, un « background » de compréhension, de sens qui aide à constituer l'image publique des relations internationales et de la politique étrangère. »³²

Grayson, Davies et Philippot continuent dans ce sens. Ils font la synthèse de nombreux efforts scientifiques sur les liens entre culture populaire et relations internationales, et en ressortent que tous à leur manière ont identifié la culture populaire comme un lieu important où les identités sont constituées, produites et/ou matérialisées. Les éléments constitutifs de culture populaire forment alors un terrain d'échange, de négociation, de résistance, et d'incorporation où la construction du politique et des politiques qu'il engendre sont formées.³³

Le deuxième lien ainsi établi entre culture populaire et relations internationales est celui d'une culture populaire comme lieu de création d'identités et de codes permettant au public, à la masse, de comprendre et de donner un sens aux relations internationales³⁴. En approfondissant cette idée, nombreux sont ceux qui ont abordé la culture populaire comme l'incarnation du concept de soft power comme défini par Joseph Nye.³⁵ Etant vu comme « la capacité d'influencer les autres pour obtenir les résultats que l'on souhaite par l'attraction plutôt

³⁰ CARLSNAES, Walter, RISSE-KAPPEN, Thomas et SIMMONS, Beth A., 2002. *Handbook of International Relations*.

³¹ WELDES, Jutta, 1999. Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture. *Millennium*. 1 mars 1999. Vol. 28, n° 1, pp. 117-134. *op. cit.* p. 5.

³² Ibidem

³³ GRAYSON, Kyle, DAVIES, Matt et PHILPOTT, Simon, 2009. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum. *Politics*. 1 octobre 2009. Vol. 29, p. 2-3.

³⁴ DITTMER, Jason et BOS, Daniel, 2019. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Rowman & Littlefield.

³⁵ NYE, Joseph S., 1990. Soft Power. *Foreign Policy*. 1990. N° 80, pp. 153-171

que par la coercition ou le paiement »³⁶, le soft power d'un pays « repose sur ses ressources en matière de culture, de valeurs et de politiques. »³⁷. Dans le cas de la culture populaire américaine qui constitue le cadre d'analyse de cette recherche, la capacité de rayonnement international des produits culturels a une importance capitale³⁸, d'autant plus lorsque les codes qu'ils induisent chez leurs spectateurs sont éminemment américains.

Continuum culture populaire – relations internationales

Culture populaire et relations internationales sont ainsi intimement liées. Du soft power induit par le rayonnement international des œuvres, à la formation d'identités et de compréhension de la sphère géopolitique en passant par la production de consentement, culture populaire et relations internationales coexistent et s'influencent mutuellement en tout temps.³⁹ Tout déterminant de culture populaire est corollairement influent en relations internationales, et toute action internationale voit son impact se faire ressentir dans les artéfacts de culture populaire. Cependant, cet échange mutuel est longtemps resté empirique, avant d'être le sujet d'études théoriques⁴⁰.

C'est donc dans le but de rompre avec cette séparation théorique jugée obsolète que plusieurs auteurs se sont mis à parler de *continuum* entre culture populaire et relations internationales. « La culture populaire ne doit ainsi plus être simplement réduite à une superstructure reflétant une base politique. En comprenant l'étude de la politique mondiale comme une « anthropologie philosophique de la vie quotidienne à l'échelle mondiale », les imaginaires visuels et représentationnels sont des sites où la politique et la subjectivité politique sont constituées et où la politique de l'affect, de l'émotion, du sentiment et de la réaction remet

³⁶ NYE, Joseph S., 2008. Public Diplomacy and Soft Power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. 1 mars 2008. Vol. 616, n° 1, pp. 94 109.

³⁷ Ibidem. *op cit.* p.1.

³⁸ Ibidem, p. 96.

³⁹ WELDES, Jutta et ROWLEY, Christina, 2015. So, How Does Popular Culture Relate to World Politics? E-International Relations [en ligne]. 29 avril 2015. [Consulté le 6 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.e-ir.info/2015/04/29/so-how-does-popular-culture-relate-to-world-politics/>

⁴⁰ CASO, Federica et HAMILTON, Caitlin, 2015. *Popular culture and world politics : Theories, methods, pedagogies*. E-International Relations

en question les hypothèses traditionnelles et confortables sur la rationalité, les acteurs politiques rationnels et les décisions qui en découlent. »⁴¹

Abandonnant de ce fait une conception dichotomique séparant et mettant parfois même en opposition culture populaire et relations internationales dans l'étude de ces dernières, le fait de prendre en considération l'idée d'un continuum entre les deux permet de rompre avec les analyses plus traditionnelles qui semblent souvent ne pas considérer la complexité et le flou induits par des éléments d'analyse moins concrets et plus difficilement lisibles que ce sur quoi ils ont l'habitude de se baser.⁴² Concevoir les deux comme un continuum permet alors de rendre son importance à l'analyse des produits culturels dans la compréhension de la politique mondiale.

4. Cinéma et culture populaire.

Au sein du continuum culture populaire-relations internationales établi précédemment, les films tiennent une place très importante comme artefacts de culture populaire. Les films peuvent en effet dans un premier temps être considérés comme les produits culturels devenus au fil du 20^e siècle ceux touchant le plus large public.⁴³ Si les salles de cinéma continuent d'accueillir d'année en année de plus en plus de spectateurs, la télévision, les ventes de DVD et les récents services de streaming permettent quant à eux un accès croissant aux longs-métrages.⁴⁴

Les films comme outils d'analyse

Avant de poursuivre, il est important d'évoquer que dans cette recherche, c'est en effet de longs-métrages à visée grand-public et non de cinéma qu'il sera question. Pourquoi parler de la puissance d'un genre cinématographique plutôt que de la puissance du médium ? La réponse à cette question est simplement que le médium du cinéma n'est pas, en lui-même,

⁴¹ GRAYSON, Kyle, DAVIES, Matt et PHILPOTT, Simon, 2009. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum. *Politics*. 1 octobre 2009. Vol. 29, pp. 155-163. *op cit.* p. 157.

⁴² BATTISTELLA, Dario, CORNUT, Jérémie et BARANETS, Élie, 2019. *Théories des relations internationales*: Chapitre 4: Le paradigme réaliste et Chapitre 5: La vision libérale. *Presses de Sciences Po*.

⁴³ COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe, PITSEYS, John et WUNDERLE, Marcus, 2016. La production cinématographique. *Dossiers du CRISP*. 2016. Vol. N° 86, n° 1, pp. 27-31.

⁴⁴ Ibidem

puissant ; ce n'est pas le médium du cinéma qui a captivé et captive encore une audience aussi large et de manière aussi intense⁴⁵, mais son utilisation dans la création de longs-métrages destinés à un large public. « Ce sont en effet les films, et non les chefs-d'œuvre modernistes ou les films d'instruction médicale, qui ont captivé l'imagination populaire du vingtième siècle. »⁴⁶ comme l'évoque Noël Carroll. Bien que les termes cinéma et longs-métrages resurgiront par après, il faudra les entendre comme faisant référence aux longs-métrages ayant vocation à toucher un large public.

Si le pouvoir spécifique des films réside dans leur clarté accessible à une large audience comme le soutient Carroll⁴⁷, l'on peut en ressortir deux facteurs principaux donnant ce pouvoir aux films : leur capacité à engager de nombreux spectateurs, et leur capacité à engager ces spectateurs intensément⁴⁸.

Les films et leur capacité à toucher un large public

Le cinéma est à la fois un art et une industrie. Le système de production laisse une place aux artistes pour s'exprimer tout en maintenant la contrainte systématique de la rentabilité. Produire un film coûte très cher et impose de ce fait la nécessité de percevoir un certain retour sur investissement. Le septième art pousse ainsi ses esprits créatifs à faire rentrer leurs idées et leurs envies dans les limites de ce que le public serait susceptible d'apprécier. Cependant, si la production des œuvres est onéreuse, sa diffusion est nettement meilleur marché. Reproduire un film coûte relativement peu cher, et le diffuser reste une pratique simple et accessible. A l'inverse d'un tableau qui ne peut être reproduit, un film a vocation à être démultiplié et à se répandre, le rendant par définition accessible à un large public⁴⁹.

Au-delà de son support, le film comme format contribue également à son accessibilité. La diversité des films limite fortement l'établissement d'une définition précise, mais l'on peut établir que quel que soit l'objet représenté ou le représentant, un film est une reddition visuelle et auditive d'une certaine réalité fictive ou non. Tout film fonctionne sur la supposition que son spectateur va établir un lien inconscient entre les images et les sons qu'il aperçoit sur l'écran

⁴⁵ CARROLL, Noël, 1985. The Power of Movies. *Daedalus*. 1985. Vol. 114, n° 4, pp. 79-103. p. 84.

⁴⁶ Ibidem op cit. p. 84.

⁴⁷ Ibidem p. 83.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ BIMBENET, Jérôme, 2007. Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps. *U*. 2007. p. 125.

comme représentations d'éléments dissociés de l'image projetée en deux dimensions. Bien qu'aux tout débuts du cinéma cette supposition avait besoin d'être validée, il est aujourd'hui évident que tout être humain semble capable de faire correspondre les images qu'il voit sur l'écran à ce qu'elles représentent⁵⁰. Ce qui pourrait paraître comme un élément anodin est en réalité une des grandes forces du médium audiovisuel, puisque la rapidité d'apprentissage de la capacité de reconnaissance d'images contraste fortement avec la nécessité d'acquérir un système de symboles tel que le langage. « Et dans la mesure où la représentation picturale relève de la manière dont les humains sont faits, une pratique ancrée dans la représentation picturale telle que le cinéma sera largement et facilement accessible à tous les humains ainsi faits. »⁵¹

La facilité de reproduction et de diffusion couplée à un format audiovisuel accessible à tous, fait des films un artéfact de culture populaire propice à toucher un large public.

Les films et leur capacité à engager le public intensément

Comme évoqué précédemment, les films ont également pour spécificité d'engager leurs spectateurs intensément. Il y a plusieurs raisons à cela.

Le premier atout des films pour engager ses spectateurs intensément est à tirer une nouvelle fois de son format. Le support audiovisuel a en effet ceci de particulier qu'il est la forme d'art qui fait apparaître son sujet comme le plus proche de la vision humaine⁵². Walter Benjamin en parle en établissant un lien entre cinéma et psychanalyse. Il associe le film au rêve, là où le rêve est l'un des moyens d'expression de l'inconscient pulsionnel, la caméra fonctionne comme outil déterminant de l'inconscient optique. Les déformations de la caméra sont alors autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du rêve. « Ainsi, dans l'antique vérité héraclitienne - les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde — le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que par la création de figures puisées dans le rêve collectif, telles que Mickey Mouse, faisant vertigineusement le tour du globe. »⁵³

En d'autres termes, comme l'évoque Jérôme Bimbenet : « Le cinéma s'inspire de la vie, mais

⁵⁰ CARROLL, Noël, 1985. *The Power of Movies*. *Daedalus*. 1985. Vol. 114, n° 4, p. 82.

⁵¹ Ibidem. *op. cit.* p. 86.

⁵² ALLEN, Richard, 2001. *Cognitive Film Theory : Wittgenstein, Theory and the Arts*. pp. 174 209.

⁵³ WALTER, Benjamin, [1935]. *L'oeuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*. *Op cit.* p.60.

il la transcende, en grossit les traits, détaille l'action. La technique cinématographique implique le spectateur, d'autant plus qu'aucun barrage n'existe à la vision des images qui s'insèrent directement dans l'inconscient. »⁵⁴

Par ailleurs, si les films bénéficient du support audiovisuel pour exercer un pouvoir sur l'inconscient collectif et sur la culture populaire, il s'agit de ne pas omettre un autre aspect très important des films : ils racontent une histoire. A peu de chose près, tous les films comme entendus dans cette recherche sont porteurs d'une histoire. Que cette histoire soit originale ou adaptée, crédible ou invraisemblable, le film de fiction raconte à sa manière une histoire, un récit. « Changez le nom, et vous êtes le personnage de l'histoire » disait Horace à propos des récits. Ce pouvoir très spécifique qu'ont les histoires à engager leur audience émotionnellement est aujourd'hui le sujet de nombreuses recherches. Afin d'approfondir cet aspect, l'on peut s'intéresser aux travaux de Gregory Marshall qui développe quatre manières avec lesquelles les récits influent sur nos vies.

Premièrement, la manière dont les histoires embrassent l'existence humaine dans un environnement narratif omniprésent et incontournable⁵⁵. L'omniprésence des récits dans notre quotidien est un phénomène qui n'est pas récent, pourtant, les formats par lesquels ceux-ci transitent permettent d'engager de plus en plus les témoins des récits. Les films ont en effet, par leur format audio-visuel et le travail de mise en scène la capacité d'engager son spectateur dans un récit qui a souvent pour vocation de résonner en lui.⁵⁶

Ensuite, la capacité qu'ont les récits à induire une réponse émotionnelle, de croyance et de jugement, réponse que nous ne refusons presque jamais de donner⁵⁷. Un cinéaste possède quant à lui un large éventail d'outils pour raconter son histoire. Mise en scène, montage, direction d'acteur, scénario, musique... La combinaison de ces différents outils permet

⁵⁴ BIMBENET, Jérôme, 2007. Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps. U. 2007. pp. 121-148. *op cit.* p. 127.

⁵⁵ GREGORY, Marshall., 1997. *Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives*. University of Notre Dame Press. Chapitre un.

⁵⁶ CAMPBELL, Joseph., 1949. *The hero with the thousand and one faces*. PUN - Éditions universitaires de Lorraine. p. 17.

⁵⁷ GREGORY, Marshall, 1997. *Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives*. University of Notre Dame Press. Chapitre un.

naturellement à un film de procurer un large éventail d'émotion à son spectateur, avec une intensité considérable, notamment au regard d'autres formes de narration⁵⁸.

La troisième façon dont les récits fonctionnent est particulièrement intéressante pour cette recherche. Il est ici question de la « manière dont les histoires construisent des images du fonctionnement du monde et des interprétations des événements du monde qui ne sont pas seulement émotionnellement convaincantes mais que nous traitons souvent comme des connaissances »⁵⁹. Le cinéma ayant pour sujet ou toile de fond des événements ou personnages historiques trouve ici l'une des raisons de son influence massive. Les films fonctionnent, par le biais des histoires qu'ils racontent, comme des créateurs de l'imaginaire collectif. « Les sources de fiction fournissent au public des informations sur les concepts fondamentaux de la politique mondiale, notamment les caractéristiques des acteurs des relations internationales, les questions importantes pour la politique mondiale et les attentes quant aux résultats des stratégies. (...) Ils (les films) peuvent donc être au moins aussi influents - voire, dans certaines conditions, plus influents - dans la formation de la vision du monde des gens que des sources plus *respectables*. »⁶⁰

Enfin, au travers des trois moyens précédemment cités, les récits finissent par contribuer à la formation de notre éthique personnelle « de par la *connaissance* offerte par les histoires et notre réponse rarement refusée, constituant des types de pratique, des modes de clarification et des ensembles d'habitudes de vie qui, une fois configurés et renforcés de manière répétée, nous accompagnent dans les situations de la vie réelle jour après jour. »⁶¹

Les récits de fiction et de culture populaire contribuent ainsi à la construction sociale de croyances et à la diffusion des idées et des identités⁶², créant ainsi un terrain d'échange, de

⁵⁸ PLANTINGA, Carl, 2012. Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema. *New Literary History* 43, p. 458.

⁵⁹ GREGORY, Marshall, 1997. Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives. University of Notre Dame Press. Chapitre un.

⁶⁰ DANIEL, J. Furman, MUSGRAVE, Paul, 2017. Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations. *International Studies Quarterly* 61. *op. cit.* p.1

⁶¹ GREGORY, Marshall, 1997. Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives. *University of Notre Dame Press*. Chapitre un.

⁶² DANIEL, J. Furman, MUSGRAVE, Paul, 2017. Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations. *International Studies Quarterly* 61. *op. cit.* p.1.

négociation, de résistance et d'incorporation où se forment la construction politique et le type de politique qui en découle.⁶³

5. Question de recherche

« La Guerre du Vietnam est recombattue quotidiennement dans la culture populaire partout dans le monde, et est devenue la première image de la guerre dans la conscience Occidentale »⁶⁴.

Cette phrase bien que datée permet de rendre son importance à la place tant de la culture populaire dans l'évolution de la place du Vietnam dans la société américaine qu'à celle de la guerre du Vietnam dans la culture populaire américaine. Incarnation parfaite du continuum entre relations internationales et culture populaire, la guerre du Vietnam est aujourd'hui indissociable des récits et des films qu'elle a malgré elle engendrés. Ces films, devenus pour certains des monuments du 7^e art⁶⁵ portent en eux une variété de tons, de messages, d'imageries, d'influences, et ce alors même qu'ils parlent tous du même conflit⁶⁶. La place que peuvent avoir ces films dans les relations internationales reste floue, mais leur importance dans l'étude de celles-ci est indéniable. Comme évoqué précédemment, la place du soldat dans le cinéma étatsunien sur le Vietnam varie fortement d'un long-métrage à l'autre, mais son analyse ouvre une fenêtre sur les messages que ces soldats fictifs peuvent porter. Tant par la place de la figure du militaire dans l'inconscient collectif américain que par celle qu'ont pu avoir les soldats et les vétérans du Vietnam dans la société américaine⁶⁷, étudier l'évolution de la manière avec laquelle ces soldats sont représentés dans les films du Vietnam permettra de faire ressortir plusieurs tendances, offrant une meilleure compréhension tant du conflit que de sa place dans la culture populaire.

⁶³ GRAYSON, Kyle, DAVIES, Matt, PHILPOTT, Simon, 2009. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum. *Politics* 29, p.156-157.

⁶⁴ ANDEREGG, Michael, 1991. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Temple University Press. Culture and the Moving Image.

⁶⁵ CARRUTHERS, Susan, 2010. Bringing it all back home: Hollywood returns to war. *Small Wars and Insurgencies*. 4 juin 2010.

⁶⁶ SEARLE, William J., 1988. Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War. Popular Press.

⁶⁷ MCKEEVER, Robert J., 1989. American Myths and the Impact of the Vietnam War: Revisionism in Foreign Policy and Popular Cinema in the 1980s. : WALSH, Jeffrey et AULICH, James (éd.), *Vietnam Images: War and Representation*. London : Palgrave Macmillan UK. pp. 43 56. Insights

Dès lors, la question de recherche autour de laquelle ce travail est construit se formule comme telle : *Comment a évolué la représentation du soldat dans les films étasuniens sur la guerre du Vietnam ?*

6. Délimitation du corpus

La densité de cet objet de recherche ne permet pas une exhaustivité dans les œuvres analysées. C'est pourquoi il est important d'établir certains critères auxquels les films choisis doivent répondre, afin d'aboutir à une sélection de quinze longs-métrages. Ainsi, les différents critères retenus sont les suivants :

- Le film doit représenter un ou plusieurs soldats américains en action durant le conflit américano-vietnamien (avec pour exception le film *M*A*S*H* qui se situe durant la guerre de Corée, mais pour lequel il est généralement accepté qu'il s'agit d'une manière détournée d'aborder le Vietnam)⁶⁸. Par ailleurs, leur rôle de militaire doit avoir une importance dans le récit.
- Le film doit être une production états-unienne. C'est-à-dire que le réalisateur, le scénariste ou le producteur/studio de production doit être originaire des Etats-Unis.
- Afin de se concentrer sur les productions ayant l'ambition de toucher un certain public, le budget des films retenus doit être supérieur à trois millions de dollars américains.
- Enfin, seront exclus les longs-métrages produits après 2016, afin de ne considérer que les films dont l'héritage culturel et l'impact sur le public auront eu le temps de pouvoir être mesurés.

En considérant ces quatre critères, les quinze films retenus sont les suivants :

The Green Berets (1968), *M*A*S*H* (1970), *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986), *Hamburger Hill* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Good Morning Vietnam* (1987), *Born on the Fourth of July* (1989), *Casualties of War* (1989), *Flight of the Intruder* (1991), *Heaven and Earth* (1993), *Forrest Gump* (1994), *We Were Soldiers* (2002) et *Rescue Dawn* (2006).

⁶⁸ BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82.

III. Analyse des films

Avant de centrer l'analyse sur la représentation des militaires, il est important de pouvoir se rendre compte de comment les œuvres dont ils sont les personnages fonctionnent. De fait, si la représentation des militaires constitue le centre de cette recherche, l'intérêt est, comme évoqué précédemment, surtout de comprendre ce que ceux-ci permettent de dire sur les Etats-Unis dans leur implication au Vietnam. Dès lors, il sera dans un premier temps question des longs-métrages, de leurs ambitions et de leur portée, tentant de discerner ce qu'ils ont d'intéressant dans leur statut de produits de culture populaire.

Il est tout d'abord important de mentionner que l'analyse des films se fera par ordre chronologique de leur sortie en salle. L'analyse chronologique des différents longs-métrages a cela d'intéressant qu'elle permet de mieux mettre en lumière l'évolution du contexte et de la situation dans laquelle les différents films ont été produits et diffusés. Afin de comprendre et d'analyser ces films, il est dès lors important de les inscrire dans un contexte plus large, les liant tant à leur contexte artistique de production qu'au contexte sociopolitique du moment, sans omettre leur équipe de production (le réalisateur en premier).

Afin d'y parvenir, il est important d'établir plusieurs thématiques et éléments récurrents des différents films du corpus d'analyse. Une analyse inductive des films a en effet permis de ressortir plusieurs éléments présents parmi eux. Bien que tous les films ne présentent pas l'ensemble de ces éléments, le traitement spécifique de ces thématiques par chacun des longs-métrages reste assurément la meilleure manière de les comparer et d'en comprendre tant l'ambition que la portée, et de ce fait leur place dans l'évolution du cinéma du Vietnam.

Dans l'idée de cerner les différents films, il s'agira de s'intéresser tout d'abord à leur ton général et au genre auquel ils appartiennent. Cerner le cadre dramatique dans lequel les films placent leur intrigue est en effet un grand indicateur de la manière dont est traité le conflit, et de la manière dont le film doit être compris. De plus, en couplant l'analyse du ton des longs-métrages avec les codes de genre auxquels ils répondent, la manière avec laquelle les éléments d'analyse suivants devront être décryptés sera plus claire. Il est en effet important de cerner les cadres dans lesquels les films se placent afin de pouvoir dresser une analyse pertinente, sans se méprendre sur l'essence de ces films.

L'un des éléments ressortant le plus dans les films à la base de cette recherche et qui en font l'intérêt est qu'ils utilisent le conflit vietnamien pour parler de l'Amérique en général. Les

réalisateurs ayant fait de la guerre du Vietnam le cadre de leurs productions ont en effet utilisé ce cadre pour aborder l'Amérique elle-même, parfois loin du Vietnam.

La manière dont les militaires et l'armée américaine est présentée sera bien évidemment abordée et étudiée. Le cadre dans lequel ces militaires évoluent (où les événements du film se déroulent-ils ? Quelle direction artistique, quels décors entourent les militaires ?) leurs rapports les uns avec les autres (dissensions entre militaires, échanges de points de vue, type de rapports : amicaux, fraternels, rivaux,...) leurs rapports avec les Vietnamiens (expriment-ils de la sympathie, de la pitié, de la haine, ... envers les Vietnamiens ?), leurs sentiments quant à la guerre (expressions verbales ou suggérées d'un quelconque point de vue ou sentiment vis-à-vis de la guerre en général ou spécifiquement celle du Vietnam), ou encore la manière dont ce qui se déroule diégétiquement les affecte (Manière dont le récit vient à faire changer ou non ses personnages. Y-a-t-il des morts ou des blessés parmi les militaires ? Comment les militaires évoluent-ils au fil du récit ?) sont autant de manière de circonscrire et de cadrer l'analyse de la représentation des militaires.

Ces clés d'analyse permettront alors de ressortir les messages principaux des œuvres, leur identité profonde, ce qu'elles laissent au spectateur, que ces messages soient ceux voulus par l'équipe de production ou qu'ils dépassent sa volonté.

Dans un souci de fluidité et de cohérence, ces différents éléments ne seront pas traités de manière séquentielle pour chacun des films. Par ailleurs, lorsqu'aucun élément pertinent n'est à retenir au sujet d'une des clés d'analyse, celle-ci sera simplement omise. Enfin, si un élément spécifique unique à l'un ou l'autre film semble particulièrement pertinent, celui-ci pourra également être mentionné.

L'anomalie *The Green Berets*

Le premier film à visée grand public à aborder directement le Vietnam sort en 1968 et reste aujourd'hui encore une anomalie totale dans le paysage cinématographique hollywoodien. Ou du moins, c'est ce qui semble être le cas a priori. En replaçant le film dans le contexte de sa production et de sa parution, cette anomalie semble s'effacer au profit d'une analyse le classant plus comme une exception. En effet, si le ton et la simplicité de son propos placent *The Green Berets* dans une position très différente de tous les films qui vont suivre, le fait qu'il s'agisse du premier film à aborder frontalement le conflit vietnamien, ainsi que le fait que le suivant à montrer une nouvelle fois la jungle vietnamienne ne paraîtra que dix ans plus tard, le placent en réalité plus comme une analyse ratée du contexte sociopolitique de l'époque que comme une réelle anomalie. John Wayne, icône du *western* américain joue le rôle principal et coréalise ce film de propagande à peine dissimulé dont le propos est simple, et très bien résumé dans un courrier envoyé par John Wayne au président Lyndon B. Johnson avant le tournage du film : « Nous nous battons au Vietnam. Bien que personnellement je sois partisan de la politique du gouvernement là-bas, je sais que ce n'est pas une guerre populaire, et je pense qu'il est extrêmement important que, non seulement le peuple américain, mais aussi ceux du monde entier sachent pourquoi il est nécessaire que nous soyons là-bas. La façon la plus efficace pour y parvenir est à travers le medium du film. Un jour prochain, un film sera fait à propos du Vietnam. Faisons en sorte que ce soit le genre de film qui aide notre cause à travers le monde. »⁶⁹ Ces ambitions permettront à la production du film de bénéficier du soutien inconditionnel du Pentagone tant en termes de ressources que de propos.

Le film est aussi simple dans sa structure que dans son propos. A la manière d'un *western*, le film présente une vision sans nuance, avec d'une part des cow-boys américains venus secourir et défendre les idéaux patriotiques et libéraux nationalistes face aux indiens Viêt-Cong, figures indigènes et sauvages, la première partie du film mettant même en scène le traditionnel assaut du fort⁷⁰. La violence du militaire est propre, sa mort glorieuse, presque métaphorique du sacrifice incarné par ces héros au profit d'une Amérique et de ses valeurs, face à l'inhumanité représentée par le communiste Viêt-Cong.

⁶⁹ WAYNE, John, 1965. John Wayne Letter to Lyndon Johnson - The Green Berets Movie. 1965. *Library of Congress-DC-USA*

⁷⁰ SLOTKIN, Richard, 1989. Gunfighters and Green Berets: The Magnificent Seven and the Myth of Counter-Insurgency. *Radical History Review*. 1989. Vol. 44. p. 66.

Le militaire de *The Green Beret* est incontestablement un héros, courageux, valeureux, prêt à tout tant pour ses frères d'armes que pour sauver et secourir les Vietnamiens dans le besoin, l'allié Viêt-Minh. Les seuls actes s'écartant des directives des plus hauts gradés sont ceux faits au bénéfice du groupe et au détriment de l'individu les commettant. Par ailleurs, il est intéressant de noter que *The Green Berets* met en scène des unités d'élite : les bérêts verts. A l'inverse de beaucoup des productions cinématographiques qui suivront, le long-métrage ne s'intéresse pas ou très peu aux simples soldats, centrant son intrigue sur des personnages gradés. De plus, les militaires sont ici les moteurs principaux du récit. Ils prennent les décisions, faisant ainsi miroiter la toute puissance américaine, qui serait aux commandes au Vietnam, contrant les offensives ennemies par des ripostes musclées⁷¹.

Cependant, toutes ces actions et ces victoires ont un coût : celui de la vie de militaires américains. Plusieurs des personnages principaux ne survivront ainsi pas aux péripéties du film. Le sacrifice incarné par les militaires est ainsi mis en scène tant pour parler des Américains morts au combat que pour parler de l'Amérique elle-même, qui se sacrifie au Vietnam pour sauver les innocents. Le patriotisme de *The Green Berets* concerne en effet la position des militaires américains autant que la position de l'Amérique. Face à la barbarie, au communisme et au monde sauvage se dresse l'Amérique, fière, qui se sacrifie pour les Vietnamiens qui souffrent autant que pour le monde libre dont elle défend les intérêts et la liberté. L'on retrouve ici une fois de plus les codes du western avec le cow-boy américain défendant la frontière face à la sauvagerie des indiens afin de protéger femmes et enfants restés dans le monde civilisé. Le message de l'œuvre est alors clair : la guerre du Vietnam est dure, violente, cruelle, mais elle est nécessaire.

Ce message, *The Green Berets* va le transmettre en grande partie au travers de sa représentation des militaires. Pour comprendre cela, il faut s'intéresser au personnage de George Beckworth, reporter de guerre. Le film s'ouvre en effet sur un échange entre journalistes et militaires. Les journalistes remettent en cause la présence américaine au Vietnam et en questionnent la légitimité. Les militaires dans un premier temps contre-argumentent, suite à quoi Beckworth déclare : « Your brainwashed sergeant didn't sell me on the idea that we should be involved in South-East Asia ». Ce à quoi le colonel Kirby répond : « You ever been to South-East Asia ? », avant d'accepter que Beckworth ne les accompagne sur le terrain pour constater la situation. Beckworth est ainsi apparenté au spectateur, la question « You ever been to South-

⁷¹ ROUSSELOT, Philippe, 2019. Forces spéciales dans les salles obscures. *Inflexions*. 12 septembre 2019. Vol. N° 42, n° 3, pp. 121 132.

East Asia » semblant posée directement au public. La suite du long-métrage nous placera, spectateurs, au même titre que Beckworth, au milieu de ce conflit que l'on ne connaît pas, parmi des militaires qui vont incarner l'importance de la présence américaine au Vietnam. Par les yeux de Beckworth, nous découvrons ces militaires, héros de la patrie, remparts indispensables face à la barbarie Viêt-Cong. Beckworth achève son parcours avec les militaires convaincus par l'idéologie militaire américaine au Vietnam, comme le spectateur aurait dû l'être si les objectifs de John Wayne et Ray Kellogg avaient été atteints⁷². Cela n'a cependant pas été le cas. Le film a été une déception commerciale et un retentissant échec critique, jugé irréaliste, et inconsistant. Là où le conflit était défendu par beaucoup au début du projet de long-métrage, à sa sortie, la popularité de la guerre avait tellement chuté qu'un film aussi pro-américain ne pouvait que s'aliéner une bonne partie du public. De plus, le déroulé du film laisse entendre une victoire américaine écrasante à venir, or comme l'écrit André Muraire : « Wayne s'était simplement trompé de guerre. Il avait cru lire une épopée là où se profilait la défaite »⁷³.

L'échec de *The Green Berets* ainsi que l'impopularité de la guerre éloigna le sujet des salles obscures pendant près de dix ans. Bien que le trauma vietnamien soit parfois abordé de manière très détournée dans certains longs-métrages (comme *Taxi Driver* de Martin Scorsese par exemple), il faudra attendre 1978 et la sortie de *The Deer Hunter* pour voir à nouveau des soldats de la guerre du Vietnam représentés au cinéma.

Une exception à ce silence : *M*A*S*H* de Robert Altman. Sorti en 1970, le film a cette particularité subtile de placer son action en Corée, et de ne pas en faire un film de guerre, mais une comédie.

***M*A*S*H* ou comment contourner un interdit**

Le film d'Altman est assurément le film du Vietnam le plus à part de ce corpus. Tout d'abord parce qu'il n'est officiellement pas un film se déroulant au Vietnam, mais également parce qu'il n'est pas construit selon les codes du film de guerre, mais selon ceux de la comédie.

*M*A*S*H* est donc une comédie sortie 1970 qui se déroule pendant la guerre de Corée. Si ce cadre devrait l'exclure de cette analyse, cela serait ignorer le fait qu'il s'agit d'une façade

⁷²HERZOG, Tobey C., 1988. John Wayne in a Modern Heart of darkness: The American Soldier in Vietnam. Search and Clear. 1988. pp. 16-25.

⁷³ MURAIRE, André, 2015. Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain: mythes et réalités. Michel Houdiard Editeur. p. 41.

pour aborder en réalité le Vietnam. Plus courte et moins désastreuse, la campagne coréenne n'a pas connu la même médiatisation ni la même ampleur que le borbier vietnamien.⁷⁴ Si Altman choisit d'y placer ses personnages plutôt que d'afficher clairement son ambition de parler du Vietnam, c'est en premier lieu pour éviter de s'aliéner une partie du public et de subir des vagues de critiques politiques sur sa production. Altman a de ce fait subtilement contourné ces soucis tout en ne diminuant pas l'impact de son récit et de son message qui n'avait pas grand-chose à gagner à se dérouler diégétiquement et officiellement au Vietnam, si bien qu'une bonne partie du public ne s'était même pas rendu compte que le récit ne se déroulait pas là-bas.⁷⁵

Le succès de *M*A*S*H* est probablement lié en partie à la possibilité qu'il offrait au public de vivre une guerre différente. Le rire, le détachement, la réhabilitation de la masculinité, de la sexualité et de la virilité militaire font du long-métrage un exutoire et un monde dans lequel l'unité MASH⁷⁶ au même titre que le film demande à « ne pas être compris classiquement comme la source d'histoires comiques à propos de la guerre, mais comme un site imaginaire où les fantasmes de rébellion et les anxiétés concernant la puissance sexuelle peuvent être métaphoriquement joués ».⁷⁷

Le film, à l'inverse de *The Green Berets*, ne ment pas sur la guerre. Les corps mutilés affluent, aucune issue au conflit n'est évoquée, simplement une situation fixe, sans évolution (ce qui donnera d'ailleurs lieu à une sitcom à succès, sitcom dont le principe même est de présenter une situation inchangée d'un épisode à l'autre). La situation générale est exactement la même entre le début et la fin du film, seuls changent les Américains sur place. *M*A*S*H* propose ici une vision non pas mensongère de la guerre mais l'aborde par l'absurde.⁷⁸ Les enjeux dans le film ne sont pas ceux d'une avancée quelconque dans le conflit, mais ceux d'hommes et de femmes américains, qui font leur possible pour tirer le meilleur de leur

⁷⁴ SANG-HO LEE, 2020. From Forgotten War to Unforgettable War: The Korean War at Seventy. *Korea journal*. Vol. 60, n° 2, pp. 5-13.

⁷⁵ BOHANNON, Kristi M, 2001. Adapting to Vietnam: A Look at MASH and Heart of Darkness from Books to Films. *University of Tennessee*. 2001. pp. 19.

⁷⁶ Moving Army Surgical Hospital

⁷⁷ SELF, Robert T., 2002. Robert Altman's Subliminal Reality. U of Minnesota Press. *op cit*. p.40.

⁷⁸ FREEDMAN, Carl, 1990. History, Fiction, Film, Television, Myth: The Ideology of MASH. The Southern Review. 1 janvier 1990. *Periodicals Archive Online*. pp. 93-94.

situation.⁷⁹ Les enjeux sont peu élevés et ne concernent que les personnages, sans lien avec l'histoire plus grande qui se déroule en amont des corps mutilés qui déferlent. Les enjeux sont ceux d'Américains qui se trouvent être des militaires, pas ceux de militaires américains en cela qu'ils ne concernent pas la dimension militaire des personnages, tout comme les conflits sont ceux de l'Amérique avec elle-même, pas avec d'autres Etats. La guerre de *M*A*S*H* est une guerre entre Américains, un affrontement entre différentes visions du monde, de la vie, pas un affrontement entre idéologie communiste ou capitaliste comme dans un film de guerre plus traditionnel. Par l'absurde, Altman vient avec *M*A*S*H* transposer en Corée (et donc au Vietnam) les débats qui font rage aux Etats-Unis. Le débat n'est pas de savoir comment combattre au Vietnam, mais si tout cela a réellement un sens. Les personnages du film n'ont pas réellement de but, tout comme la structure du long-métrage, qui se compose d'une série de vignettes sans réels liens entre elles. Ces deux éléments se font écho tant par leur absence de but que par l'absence d'envie d'en trouver un. Altman se sert ainsi de ses personnages et de son récit désarticulé pour transmettre sa vision d'une Amérique tout aussi perdue. « Les personnalités rebelles non conventionnelles du film motivent l'attention plus que la résolution d'un conflit de film de guerre, et le film s'efforce d'investir ces héros d'une puissance morale, sexuelle et professionnelle supérieure non pas à un ennemi international mais à un ennemi national. »⁸⁰

Un autre point sur lequel *M*A*S*H* se différencie des autres films du Vietnam concerne ses personnages principaux. Ceux-ci sont bel et bien des militaires, mais il n'est pas ici question de soldats. Les militaires de *M*A*S*H* sont des médecins, des infirmiers, des chirurgiens, des dentistes, bref du personnel médical, preuve s'il en fallait que le film ne s'intéresse pas frontalement à la guerre, mais plutôt à ses conséquences et à son absurdité. L'on se trouve ici en aval de la guerre, parmi des militaires désabusés, aliénés de la guerre qui ne les concerne qu'indirectement. De plus, les héros du film sont les moins gradés de l'unité, ce dont ils n'ont que faire, moquant et humiliant leurs supérieurs hiérarchiques à chaque occasion. L'autorité, le rigorisme, le conservatisme et l'ordre déshumanisé des gradés est ainsi moqué et contesté tant par les protagonistes que par le film. L'Amérique militariste est ainsi pointée du doigt par le long-métrage qui invite à une vision de la vie et de l'armée proche de celle de la contre-culture.

⁷⁹ AMERICAN COLLEGE OF PHYSICIANS. *M.A.S.H. Revisited*. [en ligne]. [Consulté le 27 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.acponline.org/about-acp/chapters-regions/united-states/tennessee-chapter/mash-revisited>

⁸⁰ SELF, Robert T., 2002. Robert Altman's Subliminal Reality. *U of Minnesota Press. op cit.* p.31.

Cette vision contestataire, aux antipodes de celle de *The Green Berets*, contribuera largement au succès du long-métrage. Freedman parle ainsi du succès de *M*A*S*H* en évoquant que « les années soixante ont généré une soif de films en accord avec les valeurs d'opposition de l'époque ; et en 1970, la soif de tels films était particulièrement vive en ce qui concerne la guerre du Viêt Nam, alors que le mouvement anti-guerre était de plus en plus en colère contre l'expansion par Nixon de la politique de guerre de Johnson et contre la répression intérieure des militants anti-guerre. *M*A*S*H* a ainsi bénéficié d'un public nombreux, intense et prêt à l'emploi. »⁸¹. Ce qui a permis à *M*A*S*H* d'exister dans sa subversivité permise par le fait de placer l'action en Corée et le fait qu'il soit une comédie, est aussi ce qui donnera lieu à près de 10 ans sans films sur le Vietnam. Le premier à rompre ce silence sera Michael Cimino, qui avec *The Deer Hunter* contournera à sa manière la difficulté d'avoir du succès en parlant du Vietnam, en évitant de représenter le conflit de manière réaliste, voie que suivra Francis Ford Coppola l'année suivante avec *Apocalypse Now*.

***The Deer Hunter* et *Apocalypse Now*, le Vietnam comme fresque onirique**

La traduction française du titre *The Deer Hunter* en *Voyage au bout de l'enfer* pour ce qu'elle perd en portée métaphorique, permet de le rapprocher par son champ lexical d'un autre film sorti à la même période : *Apocalypse Now*. Ces deux chefs d'œuvres figurent aujourd'hui parmi les plus marquants de la carrière de leurs réalisateurs : Michael Cimino et Francis Ford Coppola. Tous deux abordent la guerre du Vietnam à leur manière et, bien que les films soient très différents, beaucoup les rassemble.

Près de dix ans après *M*A*S*H* et un très long silence hollywoodien par rapport à la guerre du Vietnam, ces deux films arrivent dans les salles et deviennent instantanément des classiques. Leur ton très spécifique, l'ampleur de leur histoire, leur portée philosophique invitant à la réflexion sur la nature même de l'humanité, la personnalité développée de leurs personnages, le mythique ou encore le fantastique aux ton onirique de ces longs-métrages leur confèrent une place à part dans le paysage cinématographique du Vietnam. Le premier élément les faisant ressortir est leur ton, et le rejet assumé de toute tentative de rendre la guerre du Vietnam de manière réaliste. Si les films qui suivront affichent une ambition très différente, il est évident que *The Deer Hunter* et *Apocalypse Now*, n'ont pas pour objectif d'aborder frontalement le Vietnam, ni par leur récit, ni par leurs personnages. Tant la guerre que l'armée

⁸¹ FREEDMAN, Carl, 1990. History, Fiction, Film, Television, Myth: The Ideology of MASH. *The Southern Review Periodicals Archive Online*. op cit. p. 93-94.

sont ici des moyens de raconter des histoires, là où d'autres films useront de divers moyens pour raconter et aborder le Vietnam. Si ceux-ci s'y déroulent bien en partie, ils n'en font pas leur sujet, et sont à prendre comme des œuvres ayant plus à trait à des plongées dans les méandres de l'esprit et de la condition humaine que dans la politique militaire américaine.⁸²

C'est donc dans ces deux films que l'on découvre un élément qui reviendra ensuite dans beaucoup de films du Vietnam : utiliser le cadre vietnamien pour parler de l'Amérique.

Le premier des deux films à sortir est *The Deer Hunter*. Dans ce drame au ton et aux proportions évoquant la démesure et la folie,⁸³ Nick, Michael et Steven, trois Américains issus de l'immigration lituanienne vont partir au Vietnam pour y vivre une expérience extrêmement forte et traumatisante. Comme pour renforcer le ton irréel et fantasmagorique du film, les trois amis d'unités séparées se retrouvent au même endroit, symbolisant l'unité de cette communauté ouvrière et immigrée, abandonnée à son sort au Vietnam comme elle l'est aux USA⁸⁴. Cette fraternité à toute épreuve leur permettra de survivre dans ce Vietnam que le film met en scène comme un enfer aux allures cauchemardesques. Fragiles et impréparés, Michael, par son héroïsme leur permettra d'échapper à ce cauchemar, bien que cette évasion ait un prix. Lorsque Nick et Michael rentrent au pays, ils sont marqués physiquement et psychologiquement à vie, alors que Steven lui ne quittera jamais le Vietnam, y ayant laissé sa santé d'esprit. Chacun à sa manière ne parviendra pas à rentrer à la maison.

The Deer Hunter est ainsi une œuvre qui « contribue à fixer une manière d'envisager la guerre en tant que problème 'intérieur', duquel les ennemis disparaissent en grande partie : le Vietnam, c'est ici avant tout le traumatisme d'une génération, la guerre intérieure aux vétérans et aux États-Unis. Ces productions d'un nouveau genre vont aider certains vétérans à entamer leur « processus de guérison » »⁸⁵. *The Deer Hunter* est à sa manière le premier film à aborder la difficulté qu'ont éprouvé de nombreux vétérans à rentrer à la maison, à vivre parmi les leurs

⁸² TOMASULO Frank P., Ph D., 1990. *The Politics of Ambivalence: APOCALYPSE NOW as Prowar and Antiwar Film. From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film.*

⁸³ BURKE, Frank, Reading Michael Cimino's *The Deer Hunter*: Interpretation as Melting Pot. *Literature/Film Quarterly*. 192apr. J.-C. Vol. 20, n° 3, pp. 249-259.

⁸⁴ BOYD, David, 1980. *The Deer Hunter: The Hero and the Tradition*. *AJAS*. 1980. Vol. 1, n° 1, pp. 41 51.

⁸⁵ DUCRET, André, 2011. Laurent Tessier, Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse. *Sociologie de l'Art*. 2011. Vol. *OPuS* 16, n° 1, pp. 233-237. *op cit.* p. 2.

après avoir connu le Vietnam. Cependant, Cimino n'aborde jamais cette difficulté avec les éléments qui en font une spécificité du Vietnam. Le commentaire semble alors plus porter sur la difficulté d'un retour à la vie normale après n'importe quelle guerre plus qu'après la guerre du Vietnam, la seule expérience vietnamienne montrée à l'écran étant la partie de roulette russe, élément complètement fictif, et réfléchissant plus l'absurdité de la guerre en général qu'agissant comme un commentaire sur la guerre du Vietnam⁸⁶.

En résumant le récit en une phrase, Langer parle de *The Deer Hunter* comme « L'histoire d'une communauté brisée par la guerre qui retrouve son équilibre dans un retour timide aux idéaux patriotiques qui avaient poussé ses garçons à se battre »⁸⁷. C'est justement ce retour à l'équilibre qui différencie *The Deer Hunter* d'*Apocalypse Now*. Là où ce dernier se termine sans laisser transparaître d'« après », *The Deer Hunter* se termine avec l'entonnement de la part de ceux qui restent de la communauté décimée par la guerre, d'un « God Bless America » reflétant une ultime fois l'absurdité et le décalage qui teinte le long-métrage. Ce chant qui, progressivement amplifié par les voix le rejoignant, sonne alors comme une réelle possibilité pour cette communauté de se reconstruire, sans le faire en reniant sa patrie.

Si *The Deer Hunter* passait par ses protagonistes pour expliciter ses commentaires sur l'Amérique, *Apocalypse Now* va faire reposer cette tâche sur ses nombreux personnages secondaires. Le protagoniste principal, le capitaine Willard, rencontrera le long du fleuve qu'il remonte durant le film quatre types de militaires, représentant chacun une facette de l'Amérique que Coppola tente de déconstruire. Ces idées étant disséminées au fur et à mesure, c'est dans l'ordre chronologique du récit que les différents personnages seront analysés.

Le film s'ouvre donc sur le capitaine Willard, militaire abîmé par ses précédentes missions au Vietnam, alcoolisé et délirant, alors qu'il est convoqué par ses supérieurs pour une mission secrète. Ces personnages hauts-gradés ne développent jamais le contenu réel de la mission de Willard, et semblent vouloir lui cacher de nombreux éléments (notamment parce que ceux-ci sembleraient immoraux ou indignes de l'armée américaine). Il est difficile de ne pas voir dans ce jeu de faux-semblant une représentation d'une Amérique qui a beaucoup à

⁸⁶ CHONG, Sylvia Shin Huey, 2005. Restaging the War: « The Deer Hunter » and the Primal Scene of Violence. *Cinema Journal*. 2005. Vol. 44, n° 2, pp. 89-106

⁸⁷ LANGER, Howard, 2005. *The Vietnam War: An Encyclopedia of Quotations*. Greenwood Publishing Group. op. cit. p.112.

cache, en particulier des secrets militaires dont elle n'est pas fière (l'on pense notamment aux Pentagon Papers, informations militaires cachées au public très longtemps, avant que leur dévoilement contribue à faire basculer l'opinion publique par rapport à la guerre du Vietnam). Le parallèle entre ces hauts-gradés et les plus hautes sphères de la politique est évident.

La mission de Willard est de remonter un fleuve à la recherche du colonel Kurtz, un Américain ne répondant plus aux ordres de ses supérieurs et qui semblerait avoir perdu la raison. Intrigué, Willard accepte la mission, et est débarqué parmi l'unité du lieutenant Killgore.

Killgore, dans son extrême violence, incarne l'Amérique va-t-en-guerre impérialiste. Il semble prendre un plaisir fou dans cette guerre où la domination technologique américaine devrait lui garantir une victoire écrasante.⁸⁸ A l'image de sa nation, il ne se remet jamais en cause, et ne sait que faire lorsqu'il n'est pas en guerre⁸⁹. L'on ressort à ce sujet la réplique « I love the smell of napalm in the morning », devenue culte, mais aussi plus subtilement, sa déclaration « You know, some day this war's gonna end... » ne finissant pas sa phrase, laissant sous-entendre que cette fin signifiera pour eux la fin des parties de surf sur les vagues submergées des retombées de napalm.

La suite du parcours de Willard voit l'équipage du bateau sur lequel ils remontent le fleuve progressivement perdre la raison. Il s'agit là de la première représentation d'un type de personnage qui reviendra très souvent dans les films du Vietnam : le jeune Américain innocent qui découvre brutalement la dure réalité du Vietnam, perdant au fil du film son innocence et parfois sa vie. Jamais mieux représenté que par le jeune surfeur Lance Johnson, ce type de personnage incarne les jeunes Américains envoyés au front dans une guerre pour laquelle ils ne pouvaient être préparés. Ces *sacrifiés* deviendront les personnages principaux de nombreux films du Vietnam par la suite.

Enfin, le dernier type de personnage rencontré par Willard est le colonel Kurtz lui-même. S'ancrant une dernière fois dans l'absurdité de cette guerre, Kurtz est l'incarnation

⁸⁸ KUJAWSKA-LIS, Ewa, 2000. Symbolism and Imagery in "Heart of Darkness" and "Apocalypse Now". *Acta Neophilologica*. 2000. N° II, pp. 133-153.

⁸⁹ HELLMANN, John, 1982. Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now. *American Quarterly*. 1982. Vol. 34, n° 4, pp. 418-439.

même de la dualité jungienne de l'homme qui s'est perdu dans cette guerre⁹⁰. Conscient de ses propres contradictions, le colonel Kurtz semble être lucide de sa propre folie, et de celle des Etats-Unis. C'est là l'un des thèmes principaux du film de Coppola : l'Amérique inconsciente de ses propres contradictions⁹¹. Le colonel Kurtz évoque à ce titre divers éléments, dans un désordre inhérent à sa folie : « We train young men to drop fire on people, but their commanders won't allow them to write 'fuck' on their airplanes because it's obscene! » L'Amérique puritaine qui prêche la bonne parole en perpétrant des actes en désaccord complet avec ses valeurs est ici pointée du doigt par Coppola. Tout cela suscite une haine profonde en Kurtz : « But we must kill them. We must... incinerate them. Pig after pig, cow after cow, village after village, army after army... and they call me an assassin. What do you call it when the assassins accuse the assassin ? They lie... They lie, and we have to be merciful for those who lie... Those nabobs, I hate them. I do hate them. ». L'on retrouve ici cette idée évoquée tout au long du film par les différentes facettes de l'Amérique incarnées par ses militaires, d'une Amérique qui se bat contre elle-même, responsable de ses propres traumatismes, de ses propres horreurs. « The horror » répète Kurtz à de nombreuses reprises en mourant, comme pour évoquer que les horreurs qu'il a subi, qu'il a vu, qu'il a commis, ont eu raison de lui. C'est là le réel cœur du film : Nul ne peut résister à l'intensité des horreurs de la guerre. Coppola ne s'intéresse ici pas spécifiquement à la guerre du Vietnam en particulier, voulant donner, comme Cimino avant lui, une portée plus universelle à son œuvre.

Après deux œuvres s'intéressant plus à l'impact de la guerre sur la notion d'humanité et à ses effets sur une communauté, il faudra attendre sept ans avant de voir un film à gros budget s'intéresser spécifiquement à la guerre du Vietnam. C'est donc en 1986 qu'Oliver Stone présente un film qui va marquer les esprits tant publics que critiques avec son premier film sur le Vietnam : *Platoon*.

⁹⁰ MATTHEWS, Marilyn, 2009. Apocalypse Now: Breakdown or Breakthrough? *Psychological Perspectives*. Vol. 52, n° 4, pp. 482-494.

⁹¹ JONES, Harry, 2019. Feature: Apocalypse Now at 40: how America ignores its own insanity. Counteract – News | Music | Film | Food. 15 août 2019. [Consulté le 24 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://counteract.co/film-and-tv/feature-apocalypse-now-at-40/>

***Platoon* et la blessure de l'Amérique**

Le premier film à avoir pour ambition principale de représenter avec fidélité et réalisme la guerre au Vietnam est donc *Platoon*. Dépeignant le quotidien de ces grunts⁹² dans l'enfer de la jungle vietnamienne, le film se veut être une représentation réaliste de la guerre. L'objectif poursuivi par cette représentation viscérale et sensorielle du conflit est assumé totalement par le réalisateur et scénariste du film, Oliver Stone. Lui-même vétéran du Vietnam, il va mettre tout en œuvre pour créer un film qui rend hommage aux américains y ayant combattu. Son but sera donc de permettre à tout le monde non seulement de voir, mais surtout de ressentir au travers d'un long-métrage, des bribes de ce qu'ont pu vivre les soldats américains au Vietnam⁹³.

Déplorant l'accueil qu'ont réservé les USA aux vétérans du Vietnam, partis mourir pour leur pays, Oliver Stone aura pour objectif principal avec *Platoon* d'entamer une réhabilitation de ces anciens soldats. Cet objectif clairement énoncé par le panneau de texte clôturant le film : « Dedicated to the men who fought and died in the Vietnam War », sera largement atteint. En effet, si la construction du Vietnam Veterans Memorial a permis d'entamer un basculement de la mémoire collective américaine par rapport aux vétérans, *Platoon* est considéré par beaucoup comme une étape fondamentale supplémentaire dans le processus de guérison du peuple américain en ce qu'il lui a notamment permis de comprendre pour la première fois l'horreur de ce que ces hommes ont vécu au Vietnam.⁹⁴ A l'image du mémorial, le film d'Oliver Stone est construit de manière à ne pas réellement se concentrer sur le conflit en lui-même, mais plutôt sur le vécu des soldats.⁹⁵ Si la plupart des personnages sont inspirés de soldats que Stone y a côtoyés, le plus évident à replacer est le personnage principal joué par Charlie Sheen. Ce jeune homme blond issu d'une classe sociale aisée et s'étant porté volontaire pour partir au Vietnam, abandonnant ses études et une vie plus facile au passage, et ressortant du Vietnam avec le

⁹² *Grunt* est l'expression qui était utilisée pour désigner les soldats d'infanterie durant la guerre du Vietnam, tout en comportant une dimension évoquant la situation précaire et dangereuse de ces soldats sans grade ni qualification militaire particulière.

⁹³ TESSIER, Laurent, 2008. La place des films de fiction dans les dispositifs de lutte pour la reconnaissance : les cas de *Platoon* et *Indigènes*. *L'Année sociologique*. Vol. 58, n° 2, pp. 435-460.

⁹⁴ TESSIER, Laurent, 2005. Monuments et films-monuments. *Sociologie de l'Art*. 2005. Vol. 7, n° 2, pp. 107-144.

⁹⁵ MONTAGNER, Suzanne, 2013. La jungle dans *Platoon* et *Apocalypse Now* : le soldat américain face à sa propre nature. 2013. *Art et Histoire de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art*.

sentiment de devoir raconter ce qu'il y a vécu, correspond parfaitement à une version scénarisée d'Oliver Stone lui-même.

Si *Platoon*, contrairement à *The Deer Hunter* et *Apocalypse Now* est bien un film ayant pour ambition d'aborder spécifiquement le Vietnam, il n'en est pas moins un film qui parle fondamentalement de l'Amérique. C'est tout d'abord au travers du personnage de Chris que *Platoon* s'exprime. Ce jeune soldat rejoint en effet la catégorie des personnages des films du Vietnam jeunes, innocents, au visage d'ange que la guerre va transformer dans l'horreur. Comme les autres personnages du même type, Chris symbolise le sacrifice de ces Américains s'étant portés volontaires pour défendre leur pays, alors qu'ils ont été envoyés au Vietnam à mourir pour une guerre inutile voire criminelle.

Ensuite, *Platoon* est le premier film à aborder plus frontalement (*Apocalypse Now* n'ayant que survolé le sujet) les problèmes de représentation raciale au sein de l'armée. De fait, Stone déplore ici, au travers des mots de ses personnages afro-américains, que la situation des droits civiques et des inégalités raciales aux USA a amené une large part de noirs à combattre une guerre pour un pays qui ne les respecte pas.

Cela dit, le cœur du film s'articule autour du conflit entre le sergent Barnes et le sergent Elias, qui est en réalité tant une opposition entre deux personnages qu'entre deux faces de l'Amérique. Une Amérique divisée, comme l'évoque Chris : « I think now, looking back, we did not fight the enemy; we fought ourselves. And the enemy was in us. » L'Amérique du sergent Barnes, convaincu non seulement du bien-fondé de la présence américaine au Vietnam, ainsi que de sa victoire inéluctable, fait alors face à l'Amérique hippie du sergent Elias, convaincu lui de la défaite imminente des Etats-Unis.⁹⁶ Fumeur de drogue, humaniste et désabusé par cette guerre qui ne se termine pas et dont les Etats-Unis semblent coupables, Elias énonce : « What happened today was just the beginning. We're gonna lose this war. (...) We been kicking other peoples asses for so long, I figured it's time we got ours kicked ». ⁹⁷ Elias est ici l'incarnation de la contre-culture, de ceux qui ne croyaient pas ou ne croient plus en cette guerre.⁹⁸ L'Amérique qui se bat contre elle-même est dès lors l'un des thèmes centraux de

⁹⁶ RAYMOND, Diane et RAYMOND, Diane Christine, 1990. *Sexual Politics and Popular Culture*. Popular Press. p.213.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ BATES, Milton J., 1994. Oliver Stone's « Platoon » and the Politics of Romance. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1994. Vol. 27, n° 1, pp. 101-121.

Platoon, bien que cette thématique soit reléguée au second plan par l'idée centrale du film qui reste de rendre hommage à tous les vétérans du Vietnam, dans l'objectif de leur offrir enfin la reconnaissance que Stone pense qu'ils méritent.

Comme pour synthétiser l'ensemble des messages du film, les derniers mots de Chris résonnent auprès du spectateur, avant d'être ponctués par le panneau de texte final. Il évoque avec sérénité l'opposition entre Elias et Barnes, et se positionne à équidistance de ces deux visions : « There are times since, I've felt like the child of those two fathers ». Le parallèle avec l'Amérique est simple, elle doit se reconstruire, tiraillée entre les Barnes et les Elias qui l'habitent, à jamais marquée par cette guerre qui l'a fait souffrir, et habitée des plus grandes victimes américaines du conflit : les militaires qui y ont combattu.

Acclamé à sa sortie tant par les critiques que par le public, *Platoon* a en particulier, et c'est là sa principale réussite, été mis en avant par les vétérans eux-mêmes. Ceux-ci l'ont en effet considéré comme la première représentation fidèle de ce qu'ils avaient connu lors de leur passage au Vietnam et étaient, enfin fiers de pouvoir montrer à ceux qui ne pouvaient le comprendre, une bribe de leur expérience.⁹⁹

***Hamburger Hill* ou comment documentariser une fiction**

Dans la lignée immédiate de *Platoon* dans sa représentation réaliste du Vietnam, *Hamburger Hill* est un film qui raconte la bataille d'Hamburger Hill vécue par une unité de jeunes militaires américains dans une narration et une mise en scène que l'on pourrait confondre avec celles d'un documentaire.

John Irvin vient raconter de manière très linéaire l'arrivée de plusieurs (très) jeunes Américains dans une unité en place depuis un certain temps au Vietnam, leur découverte de la réalité du terrain, avant de les envoyer dans la vallée d'A Shau prendre une colline qui abriterait d'importantes forces Viêt-Cong. La deuxième partie du film montre les jours de combat qui s'enchaînent (chaque nouvelle journée étant annoncée par un panneau de texte avec la date, renforçant le côté documentaire) dans la prise de cette colline qui sera finalement surnommée « Hamburger Hill » par les Américains qui la prennent, en référence aux corps mutilés pendant cette bataille et à la chair américaine répandue comme de la viande sur la colline. Le film rappelle avant de laisser dérouler le générique que la prise de « Hamburger Hill » n'aura pas

⁹⁹ TESSIER, Laurent, 2008. La place des films de fiction dans les dispositifs de lutte pour la reconnaissance : les cas de *Platoon* et *Indigènes*. *L'Annexe sociologique*. 13 octobre 2008. Vol. Vol. 58, n° 2, pp. 435-460.

été la seule bataille stratégiquement inutile, dont le nom ne sera retenu que par ceux qui y ont combattu.

Si le film présente de nombreux points communs avec *Platoon*, son message n'est pas tout à fait le même. L'on retrouve ici une représentation crue et réaliste de la vie de grunts, jeunes et innocents que le Vietnam va marquer et affecter à tout jamais (pour ceux qui y survivent, ce qui dans *Hamburger Hill* ne concerne même pas la moitié des personnages). L'on retrouve ici également en filigrane l'idée selon laquelle l'Amérique s'est battue contre elle-même, mise en image lors de la scène très comparable à celle de *Platoon* justement, où les forces américaines tirent malencontreusement sur leurs propres soldats dans le chaos de la bataille. Le principal point de divergence avec *Platoon* est son traitement de la contre-culture hippie anti-guerre. Les personnages de *Platoon* (ou du moins ceux du côté d'Elias) étaient régulièrement présentés comme en phase avec ce que l'on pourrait associer à la contre-culture. Fumant de l'herbe, écoutant du rock, mélangeant sans distinction blancs, hispano- et afro-américains, portant colliers et bandanas en jouant de la guitare, ces hommes représentaient la vision d'Elias, vision méprisée par Barnes. Dans *Hamburger Hill*, les militaires profèrent insultes et mépris envers les hippies américains qui n'ont pas la moindre idée de ce qu'il se passe au Vietnam et qui les accueillent comme des criminels à leur retour, alors qu'ils prétendent aimer tout monde, même « Luke the gook »¹⁰⁰. Pourtant, si cela semble faire contraster fortement les deux longs-métrages, il est important de noter que si *Platoon* n'aborde pas réellement l'accueil ingrat des vétérans, Oliver Stone en fera le sujet de *Born on the fourth of July* trois ans plus tard.

Le thème principal de *Hamburger Hill* n'est effectivement pas à trouver dans la contestation des mouvements anti-guerre au pays, ni même dans la critique du voyeurisme malsain de la presse exprimé lors d'une scène où les militaires critiquent un journaliste à la recherche de scoops et d'images chocs. Par ailleurs, bien que le film aborde les problèmes de représentation raciale au sein de l'armée ainsi que dans les missions périlleuses qui sont assignées aux noirs dont la vie semble avoir moins d'importance pour l'armée que celle des blancs, cela reste un sujet traité en filigrane du film et sur lequel il ne s'attarde pas réellement¹⁰¹.

¹⁰⁰ Luke the Gook est une appellation méprisante du soldat Viêt-Cong, l'ennemi des USA, fréquemment utilisé par les soldats en action au Vietnam.

¹⁰¹ WOODMAN, Brian J., 2001. Represented in the margins: images of african american soldiers in Vietnam war combat films. *Journal of Film and Video*. 2001. Vol. 53, n° 2/3, pp. 38-60.

De fait, bien que ces trois éléments soient ceux qui ressortent le plus au vu de leur rareté dans les autres films du Vietnam, les thèmes principaux de *Hamburger Hill* sont nettement plus classiques et communs à de nombreux autres longs-métrages. *Hamburger Hill* est en effet un film, à l'instar de *Platoon*, *Full Metal Jacket*, ou encore *Born on the fourth of July*, qui traite de l'immensité des pertes américaines et du sacrifice vain de tant de jeunes américains dans une guerre qui ne semble avoir de but, et dans laquelle les USA se sont sabotés eux-mêmes en trahissant leurs valeurs.

A ce titre, l'on peut tout d'abord noter les nombreux moments où les militaires eux-mêmes expriment un sentiment de vanité profonde de leurs efforts et de leur sacrifice. Frantz et Worcester en parlent en évoquant la mort d'un des membres de leur unité : « - Don't tell me he died for God, country, and the 101st Airborne Division. -I'd never say that shit to anybody. McDaniel's didn't die for anything. Didn't leave his goddamn guts on some goddamn trails in the goddamn A shau Valley for home, town, medal or any of that bullshit ». Ce sentiment est confirmé à de nombreuses reprises plus subtilement. Doc et Motown se répètent plusieurs fois d'affilée : « It'dont mean nothing, not a thing »¹⁰². Enfin, l'on retrouve évidemment cette thématique dans la conquête de cette colline qui sera abandonnée quelques jours à peine après la victoire. De plus, bien que cela ne soit pas la version historique de l'appellation de cette colline, le film semble suggérer par la pose de ce carton de nourriture ressemblant à l'emballage d'un fast-food avec l'inscription « Welcome to Hamburger Hill », avec un soldat les bras pendants en arrière-plan, que cette conquête s'est faite plus pour la gloire de l'impérialisme américain que pour la victoire dans cette guerre déjà perdue.

Enfin, ce film semble délivrer son message au sujet de l'inutilité tant de cette bataille que de cette guerre, lorsque lu avec le mythe de Sisyphe en parallèle. En voyant ces militaires escalader durement cette colline, tout en reculant régulièrement à cause de la boue et des conditions tant météorologiques que militaires, l'on ne peut s'empêcher d'y voir une réinterprétation de Sisyphe poussant son ennemi, son rocher, escaladant son « Hamburger Hill » dans son enfer, le tartare, et une fois arrivé en haut, repoussé en bas, forcé à recommencer éternellement. Si le mythe a connu de nombreuses analyses, ce qui ressort dans la plupart d'entre elles est l'idée de vanité des ambitions humaines (ou américaines dans ce cas-ci), ainsi

¹⁰² SZAMUELY, George, 1988. Hollywood goes to Vietnam. *Scholarly Journals*. 1988. Vol. 85, n° 1. p. 51.

que l'idée qu'il n'y a pas pire châtement qu'un travail vain et inutile, châtement imposé ici par les USA envers ces jeunes soldats sacrifiés.

Très comparable à *Platoon*, *Hamburger Hill* reste dans une représentation réaliste, presque documentaire en l'occurrence, de la guerre, en dénonçant l'absurdité et la vanité des sacrifices humains de jeunes militaires américains¹⁰³. C'est d'ailleurs une fois de plus à eux qu'est réservé le dernier panneau de texte du film. Il s'agit ici de quelques vers d'un vétéran du Vietnam qui exposent l'horreur de la guerre, en particulier celle vécue par les militaires eux-mêmes, en demandant au peuple (américain) de reconnaître leur héroïsme à sa juste valeur, quelle que soit leur opinion quant à cette guerre que ces sacrifiés n'ont pas choisie. Par ces quelques vers, John Irvin dédie à sa manière, certes moins frontale que Stone, ce film à ceux qui ont combattu au Vietnam.

***Full Metal Jacket* et le nihilisme Kubrickien**

Stanley Kubrick n'était pas étranger aux films de guerres avant de réaliser *Full Metal Jacket*. *Paths of Glory* et *Dr Strangelove* étaient déjà des œuvres au message reflétant l'absurdité de la guerre. Les opinions de Kubrick sur la guerre en général n'ont d'ailleurs jamais été dissimulées, et il en est de même pour ce qu'il essaie de faire transparaître avec son avant-dernier long-métrage. *Full Metal Jacket*, dans sa retranscription aussi réaliste du Vietnam que possible est assez proche de *Platoon* ou de *Hamburger Hill*.¹⁰⁴ De l'entraînement des marines aux USA à leur mission au Vietnam, les deux parties du récit ont en commun ce sentiment de « vrai ». Des décors au jeu des acteurs, tout sonne comme une transposition quasi-littérale d'événements réels, Kubrick ayant volontairement réalisé son film à la manière d'un documentaire. On est ici très loin de l'onirisme d'*Apocalypse Now*, et même des symboliques religieuses de *Platoon*. Dans son récit comme dans sa mise en forme, *Full Metal Jacket* est un film froid et terre-à-terre.

Le film se divise en deux parties très différentes. La première montre la vie de soldats fraîchement enrôlés dans l'armée depuis leur arrivée au camp d'entraînement de Parris Island (le film commence au moment précis où on rase ces jeunes hommes, au moment où ils perdent

¹⁰³ GATES, Philippa, 2005. "Fighting the Good Fight:" The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Combat Film. *Quarterly Review of Film and Video*. 1 octobre 2005. Vol. 22, n° 4, pp. 297-310.

¹⁰⁴ FELKER, Mike, 1988. « Platoon » and « Full Metal Jacket ». Back to Vietnam. *Jump Cut*. 1988. A *Review of Contemporary Media*, n° 33, pp. 28-30.

toute forme de caractérisation et de personnalité, l'armée voulant justement supprimer leur spécificité)¹⁰⁵, jusqu'à la fin de leur instruction. La deuxième partie du récit suit Joker, l'un des hommes formés à Parris Island, durant son passage au Vietnam, jusqu'à la mission qui décimera l'unité dans laquelle il se trouve.

La division du film en deux parties distinctes permet à Kubrick d'aborder des thèmes différents dans chaque partie, afin que ceux-ci se rejoignent ultimement, contribuant à la puissance de ses messages. La première partie est assez évidemment un commentaire appuyé sur l'armée américaine, alors que la deuxième partie traite plus directement du Vietnam en tant que tel. Au fil du film ressort alors un commentaire général tant sur l'Amérique que sur la guerre.

Il peut être surprenant de voir que *Full Metal Jacket* a autant marqué les esprits dans ses messages sur la guerre du Vietnam, alors que seuls quelques dialogues l'évoquent timidement. Le talent et la maîtrise de Kubrick lui permettent de rendre visuellement et dans sa structure des idées qui ne sont jamais abordées.

La première partie du film montre tout d'abord l'intensité physique mais surtout émotionnelle de cet entraînement humiliant et bas-de-plafond ayant pour objectif clair de former, non pas des soldats intelligents, mais des tueurs au service incontesté de leur pays. La précision des mouvements de caméra de Kubrick, la sobriété des décors et la photographie soignée et « propre » permettent de mettre en exergue l'absolue maîtrise que l'Amérique veut exercer sur l'entraînement de ses futurs marines, afin d'en faire une machine bien huilée, calculée pour gagner logiquement la guerre¹⁰⁶. Le film pousse ses personnages à bout, en impliquant le spectateur dans le sadomasochisme voyeuriste de l'humiliation et de la déshumanisation constante de ces hommes, jusqu'à ce que cela soit trop à supporter pour « Pyle », personnage maladroit et peu doué, bouc émissaire du drill-sergeant et du rire des spectateurs. Il se donnera finalement la mort après avoir exécuté son principal bourreau. La mise à mort psychologique progressive de Pyle, devenant meilleur soldat au fil de la perte de son humanité, peut se lire comme la mise à l'écart par les USA de tous ceux qu'elle ne parvient

¹⁰⁵ PROROKOVA, Tatiana, 2018. Human Duality, Moral Transformation, and the Vietnam War in Apocalypse Now and Full Metal Jacket. *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*. 28 décembre 2018. Vol. 1, n° 2, pp. 90-102.

¹⁰⁶ DOHERTY, Thomas, 1988. Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie. *Film Quarterly*. 1988. Vol. 42, n° 2, pp. 24-30.

pas à faire rentrer dans son moule. La suite du récit se concentrera sur ceux que l'Amérique a parvenu à faire rentrer dans ses rangs et son système.

Ou du moins c'est ce qui semble transparaître en surface. Cependant, Joker, personnage central de cette deuxième partie révèle progressivement sa pensée qui était restée écrasée dans la première moitié. Les USA ne sont pas vraiment parvenus à en faire un « Natural Born Killer » comme inscrit sur son casque, sa veste arborant un pin's au symbole de paix¹⁰⁷. C'est d'ailleurs là l'une des clés principales de cette deuxième partie : les USA ont tenté de tout contrôler avec précision, en réprimant la part humaine et imprévisible de ces marines, alors que ce n'est ni possible, ni souhaitable. Kubrick met en scène cet échec absolu des USA de manière à le faire contraster d'autant plus avec les scènes d'entraînement. La caméra beaucoup plus libre, la photographie poussiéreuse et les décors surchargés permettent de rendre le chaos qui règne au Vietnam.

C'est dans ce cadre que vont évoluer les militaires durant la mission qui compose le dernier tiers du film. Après avoir constaté l'incompétence tactique des USA, balayant du revers de la main les avertissements quant à une potentielle offensive vietnamienne durant le cessez-le-feu de la fête du Têt, le film suit l'unité à laquelle a été assigné Joker, d'abord dans son errement irresponsable à travers le Vietnam, avant de les confronter à la dernière difficulté de leur mission. Mis à mal par la présence d'un sniper bien placé, l'ordre et la hiérarchie militaire de l'unité cèdera face à l'intensité émotionnelle et la personnalité des hommes la composant. Le plus charismatique sera écouté plutôt que le supérieur hiérarchique, les ordres ne sont plus respectés par personne : tout ce que la première partie du film a mis en place est effacé par le chaos et la personnalité incontrôlable de chaque soldat.

Ces hommes brisés tant par leur entraînement que par la guerre deviendront ainsi des bourreaux violents et déshumanisés, riant d'un cadavre, se réjouissant à l'idée d'exécuter une adolescente. Car oui, la menace ultime de ces soldats était une jeune fille. En mettant de côté les métaphores sexuelles et autres analyses genrées inhérentes au travail de Kubrick, le fait qu'une jeune fille soit responsable de la débâcle de l'unité symbolise ce que le film dit sur la guerre au Vietnam. Les USA ont perdu face à un ennemi moins entraîné, moins équipé, mais plus motivé et connaissant le terrain. Le nihilisme souvent exploré par Kubrick trouve une

¹⁰⁷ POZNER, Valérie, 2017. « Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946. 1895. Vol. n° 83, n° 3, pp. 136-185.

résonnance dans la neutralisation par une jeune fille de tous les efforts de ces hommes et de l'armée pour gagner cette guerre.¹⁰⁸ « Tout ça pour ça » semble nous dire le film.

Malgré tout, il ne faudrait pas lire dans *Full Metal Jacket* un simple plaidoyer pour la défaite prévisible et annoncée des USA au Vietnam. En effet, la dernière scène du film place ce message sous une tout autre lumière. Alors que les militaires sont venus péniblement à bout des quelques ennemis cachés dans cette jungle urbaine, ils marchent sur les ruines et les cendres du pays auquel ils ont mis feu. Ce faisant, ils entonnent le chant du Mickey Mouse Club. Cette scène marquante a tellement de niveaux de lecture qu'on pourrait s'y perdre. En quelques secondes, Kubrick révèle les vrais messages de son film. Comme les enfants qu'ils sont toujours (le film rejoignant ici de nombreux autres dans cette thématique des jeunes Américains encore innocents envoyés dans l'enfer du Vietnam), ils chantent une chanson qui incarne le capitalisme et l'impérialisme Américain, écrasant littéralement la terre et la culture vietnamienne de leurs pas¹⁰⁹. Enfin, la clôture du film en chanson sur un hymne ultra-américain n'est pas sans rappeler la fin de *The Deer Hunter*. L'on ressent ici la même mélancholie que dans le film de Cimino, les chants semblant se faire à la gloire d'une Amérique qui, au travers des éléments des films, l'aurait pourtant perdue.

***Good Morning Vietnam* ou comment retourner les codes d'un genre**

Comme une pause dans le déferlement de films de guerre réaliste, *Good Morning Vietnam* sort en 1986 dans les salles américaines et connaît un immense succès. Relançant la carrière d'un Robin Williams dans le rôle principal d'Adrien Cronauer, le film est une comédie dramatique relatant le séjour vietnamien du *Armed Forces Radio Disc Jockey* qui vient secouer les codes de la radio militaire américaine tout en découvrant peu à peu la culture et le peuple vietnamien. *Good Morning Vietnam*, par son sujet et ses personnages ressort comme un film assez unique parmi ceux du Vietnam. Si ses élans comiques et ses militaires ne combattant pas peut le rapprocher d'un film comme *M*A*S*H*, *Good Morning Vietnam* répond plus aux codes de la comédie dramatique que ceux de la comédie. L'on peut tout d'abord se rendre compte que *Good Morning Vietnam* peut se permettre d'aborder son sujet de la sorte par rapport à *M*A*S*H* par le temps qui s'est écoulé et les évolutions sociétales et culturelles qui en

¹⁰⁸ AZIZA, Samy, 2008. *Approche philosophique du nihilisme dans l'oeuvre de Stanley Kubrick*. Thèse de doctorat. Paris 1.

¹⁰⁹ SCHWEITZER, Rich, 1990. Born to Kill: S. Kubrick's « Full Metal Jacket » as Historical Representation of America's Experience in Vietnam. *Film and History*. 1990. Vol. 20, n° 3.

découlent. Beaucoup lient les deux longs-métrages dans ce désintérêt de ce qu'il se passe sur le front et dans ces personnages haut-en-couleurs ne correspondant pas du tout aux codes de l'armée. Cependant, là où *M*A*S*H* reste très loin des considérations politiques du Vietnam, *Good Morning Vietnam* lui aborde frontalement le Vietnam comme aucun film ne l'a fait avant lui.¹¹⁰

Le film fonctionne en effet directement comme un commentaire sur la présence américaine au Vietnam, ce qu'il fait notamment au travers de la relation entre Cronauer et Tuan, un jeune vietnamien.

Le film de Barry Levinson est en effet le premier à aborder les relations entre Américains et Vietnamiens. Là où les films précédents éclipsaient totalement ou presque les Vietnamiens de leur récit, *Good Morning Vietnam* fait de Tuan son personnage secondaire le plus important, faisant même fonctionner le film selon les codes de la comédie romantique, profitant de ces codes pour transmettre ses messages sur les USA et le Vietnam. Afin de mieux ressortir ces différents éléments ainsi que les messages centraux du film, il s'agit de reprendre celui-ci dans l'ordre chronologique des événements qu'il dépeint.

Adrien Cronauer, un animateur radio travaillant en Grèce depuis un certain temps est envoyé au Vietnam afin de mettre ses talents à profit dans la motivation des troupes dont le moral continue de baisser. En arrivant parmi l'équipe de radio militaire, Cronauer se rend vite compte de la rigidité et du conservatisme des militaires y travaillant. Dès son premier direct, Cronauer se laisse aller à de nombreuses improvisations et impose son style comique et rock & roll tant dans l'animation que dans la musique qu'il décide de diffuser. Cela plait énormément aux troupes dont il devient rapidement une personnalité adorée, au grand dam de ses supérieurs qui voient d'un très mauvais œil sa tendance à négliger l'autorité et les informations scriptées qui lui sont transmises.

Alors qu'il continue d'animer son émission chaque matin, Cronauer s'installe progressivement dans un Saigon qu'il découvre très américanisé malgré la population vietnamienne qui l'habite majoritairement. A la poursuite de Trinh, une Vietnamienne lui ayant plu physiquement, il s'improvise professeur d'anglais dans une école militaire pour les Vietnamiens. Il se lie alors d'amitié pour le frère de cette fille : Tuan. Démarre alors une sorte de romance platonique entre

¹¹⁰ KUNZ, Don, 2002. Barry Levinson's *Good Morning, Vietnam*. *War, Literature & The Arts*. Vol. 2002, n° 14.

les deux hommes. Ils vont progressivement apprendre à se connaître tant comme deux hommes que comme américain et vietnamien. Les différences culturelles profondément ancrées dans leur parcours et leur peuple sont mises en avant à de nombreuses reprises. Durant le rendez-vous entre Cronauer et Trinh, les cours d'anglais, ou encore les promenades dans Saigon, Cronauer se rend compte que, comme l'évoquera Trinh, Américains et Vietnamiens ne peuvent être amis au-delà d'un certain stade.

En parallèle de cette prise de conscience, Cronauer va progressivement se rendre compte de ce qu'est réellement la présence américaine au Vietnam. Il découvre ainsi la censure et la manipulation de l'information auxquels se prêtent les états-majors américains.¹¹¹ Il comprend progressivement qu'on ne dit pas tout aux soldats, qui en paient parfois le prix, comme il en fera l'expérience lorsque ses supérieurs lui cacheront une information stratégique afin de se débarrasser de lui. Le parallèle avec le gouvernement américain qui cache des informations au public est évident.

L'on retrouve un autre exemple de ce qu'est devenue la présence américaine au Vietnam lors d'une des visites de Cronauer avec son ami Tuan au bar Jimmy Wah. Ce bar, ne serait-ce que par son nom, mélange entre un nom vietnamien et un prénom américain, est censé symboliser le mélange des cultures, alors que deux GI's vont y exclure puis violenter Tuan, affirmant que ce n'est pas un endroit pour les « gooks ». Le film suggère ainsi la manière dont les USA ne sont plus présents au Vietnam pour le secourir, mais qu'ils s'y sont installés et y ont imposé leurs codes et leurs ambitions, chose dont Cronauer a également pris conscience en reprenant les cours d'anglais de l'armée qui ne formaient les Vietnamiens qu'à vivre dans le cadre qu'ont imposé les USA dans leur pays. Réagissant aux insultes des deux GI's, Cronauer s'y oppose, ce qui mènera à un affrontement physique. L'Amérique se bat une fois de plus contre elle-même, comme Cronauer et ces deux GI's, ou encore avec ses supérieurs au poste de diffusion, rigoristes et réactionnaires.

La conclusion du film retourne quant à elle les codes de la comédie romantique. Au lieu d'une déclaration d'amour entre les deux protagonistes, le film met en scène la trahison ressentie par Cronauer lorsqu'il réalise que Tuan est en réalité Phan Duc Tho, un Viêt-Cong recherché. S'ensuit une longue discussion entre les deux hommes durant laquelle Phan Duc Tho fera prendre conscience à Cronauer que son pays est celui qui le trahissait, et que leur relation

¹¹¹ FELLERS, Carla A., 2005. "What a Wonderful World": The Rhetoric of the Official and the Unofficial in Good Morning, Vietnam. *War, Literature & The Arts*. Vol. 2004, n° 16.

était vouée à l'échec. Cronauer est ainsi blessé, mais prend conscience de la réalité de la présence américaine au Vietnam.

Le film se conclut sur l'exclusion de Cronauer du Vietnam à cause de sa relation avec Phan Duc Tho, et sur ses adieux à ses élèves vietnamiens. Avant de partir, il leur apprend à jouer au softball, ce qui le mène une dernière fois à se rendre compte des immenses différences entre les deux peuples, les Vietnamiens semblant incapables de comprendre ce sport typiquement américain.

Ce que Cronauer semble avoir retenu de sa présence au Vietnam est à l'image de ce qu'il a vécu, assez différent de ce que ressortent généralement les militaires des autres films de leur expérience. Les grunts reviennent avec une expérience traumatisante dans la jungle et les combats vietnamiens, Cronauer rentre avec une expérience humaine forte et une vision différente de son pays.¹¹² La confrontation finale avec Phan Duc Tho est le point culminant des réalisations de Cronauer. Tout se met alors en place pour lui, et il semble relire d'un œil différent tout ce qu'il a pu voir au Vietnam. Il prend alors conscience de la trahison qu'il ressent lors de ce déchirement avec son ami. Il ne s'agit pas de son ami qui le trahit en étant avec le Viêt-Cong, mais de son pays qui se trahit lui-même. En effet, les USA dans leur présence et leur implication au Vietnam trahissent leurs valeurs fondatrices. « L'implication thématique est que même dans les premiers stades de l'engagement, il est devenu clair pour ceux qui ont appris à connaître les Vietnamiens que l'Amérique perdrait la guerre parce qu'elle trahissait sa propre histoire révolutionnaire en combattant au Vietnam. Les bureaucrates militaires ont inconditionnellement mis en œuvre une politique involontairement raciste et colonialiste au Vietnam, résultant d'une incapacité à comprendre les différences culturelles. En outre, *Good Morning Vietnam* implique que, tandis que le soldat américain observateur In Country en est venu à reconnaître pourquoi la guerre serait perdue, la bureaucratie militaire américaine s'est obstinée à mettre en œuvre une stratégie ridiculement mal conçue pour la gagner. Ironiquement, en agissant ainsi, les bureaucrates n'étaient pas américains : Par crainte de la dissidence, ils n'ont pas reconnu - et dans certains cas ont tout simplement refusé par la censure - les informations critiques qui auraient pu confirmer ce que de plus en plus de soldats sur le terrain ont découvert sur le caractère révolutionnaire du conflit vietnamien. »¹¹³

¹¹² FELLERS, Carla A., 2005. "What a Wonderful World": The Rhetoric of the Official and the Unofficial in *Good Morning, Vietnam*. *War, Literature & The Arts*. Vol. 2004, n° 16.

¹¹³ KUNZ, Don, 2002. Barry Levinson's *Good Morning, Vietnam*. *War, Literature & The Arts*. 2002. Vol. 2002, n° 14. op. cit. p. 236.

Le film dans ses personnages principaux et le cadre dans lequel ils évoluent offre pour la première fois dans le paysage cinématographique du Vietnam une vision de ce qu'ont vécu la majorité des militaires au Vietnam. Un long séjour immergé parmi les locaux, loin des combats, et tenant plus de l'ennui lancinant que de l'intensité chaotique. Parler de ces militaires qui ont autant fait le Vietnam que les soldats au front, c'est une manière pour le film de délivrer ses messages politiques qui n'auraient pas pu être abordés au travers de grunts ou d'unités sur le terrain. Une fois de plus, les militaires servent donc de vecteurs de transmission des messages du film.

***Born on the fourth of July* et le militaire militant**

Suite non-avouée de *Platoon*, *Born on the fourth of July* est le deuxième long-métrage d'Oliver Stone se consacrant au Vietnam. Il s'agit ici de l'adaptation cinématographique de l'autobiographie de Ron Kovic, vétéran du Vietnam. Le film place Tom Cruise dans la peau du personnage principal et va s'intéresser à son parcours de vie. Jeune Américain grandissant dans une famille ultra-patriotique et conservatrice de la banlieue, Ron Kovic va s'engager volontairement dans l'armée, avant d'être envoyé au Vietnam, bien que l'essentiel du film se concentrera sur son retour douloureux au pays, après y avoir été blessé.

Si le film ne passe pas plus de quinze minutes au Vietnam, il est malgré tout l'un de ceux qui se concentrent le plus sur la dimension politique de la guerre. De fait, le retour aux Etats-Unis est le point central du film, et c'est d'ailleurs là que le protagoniste principal va se voir le plus changer, en faisant la partie la plus importante du récit, le passage au Vietnam faisant encore partie du premier acte du film. Le film opérant comme un drame, c'est lors du deuxième acte commençant à son retour aux Etats-Unis que Ron Kovic va entamer son chemin intérieur, passant progressivement de patriote militariste convaincu à militant anti-guerre dans le troisième acte.¹¹⁴

Co-écrit avec Ron Kovic, le film est une étape cathartique supplémentaire pour Oliver Stone dans le processus de guérison de son expérience du Vietnam. Après avoir œuvré à donner une version réaliste de l'expérience vietnamienne avec *Platoon*, il passe une étape supplémentaire en exprimant ici plus directement son sentiment par rapport à la guerre dans son ensemble. Toujours dans une démarche de réhabilitation du vétéran incompris à son retour, Stone profite de ce film pour partager l'idée selon laquelle la difficulté des soldats ne s'arrête

¹¹⁴ SHARRETT, Christopher, 1990. Review of *Born on the Fourth of July*. *Cinéaste*. 1990. Vol. 17, n° 4, pp. 48-50.

pas à leur retour du Vietnam, mais qu'elle est parfois nettement plus grande une fois rentrés au pays. Ron Kovic devient ainsi celui que Chris de *Platoon* n'a pas eu l'occasion d'être, le film se terminant à son départ du Vietnam : celui qui doit conter la guerre et la réalité à ceux restés à la maison. Les derniers mots qu'il prononçait à la fin du film sont les suivants : « But be that as it may, those of us who did make it, have an obligation to build again, to teach to others what we know. And to try with what's left of our lives to find a goodness and meaning to this life. ». Ron Kovic est ici celui qui dit aux autres ce qu'il sait, celui qui tente de reconstruire, et plus que tout, celui qui essaie avec ce qu'il lui reste de sa vie (tant au niveau physique, étant amputé de l'utilisation de ses jambes, qu'en terme de temps avant de mourir) de trouver du bon et une raison à sa vie.¹¹⁵

Born on the fourth of July ne serait-ce que par son titre, est un film qui a énormément à dire sur les USA. Ron Kovic né le 4 juillet, jour de la fête nationale commémorant l'indépendance américaine, est ici l'enfant de l'Amérique. Un enfant élevé par son pays, par ses valeurs, à devenir un héros afin d'obtenir la fierté de son parent. Cependant, une fois passé à l'âge adulte, ayant fait ses propres expériences, ayant subi ses propres échecs, ayant été confronté au monde très différent et bien plus sombre que celui que lui avait vendu son parent, Ron Kovic se met à remettre en question ce que ses parents lui ont toujours enseigné. Comme en pleine crise d'adolescence, Ron Kovic va rejeter ce qu'il a de ses parents, ce qu'il a de sa nation. Il a vu la perversion des valeurs américaines et chrétiennes au Vietnam, il a même tué l'un de ses camarades dans le chaos qu'on ne lui avait pas annoncé. Il déterre mensonge après mensonge et comprend que ce qu'il avait vécu comme un sacrifice pour sa nation n'est pas ressenti de la même manière par ceux pour qui il s'est sacrifié. Il tente alors difficilement de trouver une raison à ce sacrifice, à tout ce qu'il a perdu, parce qu'accepter que cela n'avait pas de sens est trop dur. Cependant, une fois le traumatisme digéré et l'esprit neuf, Ron Kovic ne rejette plus en bloc ce que l'Amérique lui a donné, il s'y oppose. Ce changement est le point le plus important du film. Ce moment où Ron se rend compte que son rôle n'était pas d'avoir servi au Vietnam, mais que son rôle est seulement à venir. Ce rôle, cette « destinée », c'est d'énoncer la vérité sur son expérience, afin que plus personne ne soit sacrifié comme il l'a été. Il prend conscience qu'il ne s'est pas réellement sacrifié volontairement, mais que c'est son pays qui l'a

¹¹⁵ KANG, Hyeong-min, 1999. From Self To Other In Oliver Stone's Vietnam Trilogy: *Platoon*, *Born On The Fourth Of July*, and *Heaven And Earth*. *Theses and Dissertations*. 1 décembre 1999.

sacrifié¹¹⁶. Poussé par ses valeurs, par celles de sa mère, par celles du christianisme, il a été forcé sans en avoir conscience, à s'engager dans l'armée et à faire cette guerre qu'il n'a jamais demandée. Dans le point culminant du film, il s'insurge alors contre la corruption de son gouvernement, de son pays qui, comme l'avait ressenti Adrien Cronauer dans *Good Morning Vietnam*, se trahit lui-même, abandonne ses valeurs d'origine afin de mener une guerre qui n'a pas lieu d'être.

Oliver Stone s'accomplit enfin, devenant parallèlement à Ron Kovic le héros qu'il a toujours aspiré à devenir. Il a longtemps cru que son engagement dans l'armée et sa présence au Vietnam étaient sa manière de devenir un héros national et de faire des grandes choses, comme sa mère l'avait rêvé. Il devient alors réellement ce héros, « speaking to a large crowd and saying great things », comme l'annonçait sa mère, une fois qu'il a pris conscience de qui il était vraiment, et de ce qu'était vraiment son pays. En rejoignant les mouvements anti-guerres et en devenant l'un des porte-paroles, Ron se réconcilie avec son pays, son parent, en n'accusant pas son pays, mais ceux qui le dirigent. « I can't find the words to express how the leadership of this country sickens me. The government is a bunch of corrupt thieves. They are rapists and robbers. We are here to say we don't have to take it anymore. » Il termine son discours en accomplissant ce que promettait Chris Taylor dans *Platoon* : « We are never going to let people forget that war. This wheelchair, this steel, our steel, this is your Memorial Day on wheels. ».

Stone évoque alors la guerre « I'm telling you this war is a crime ! I'm here to say this war is wrong. That this society lied to me and my brothers. It deceived the people in this country. ». Réconcilié avec les USA dans leur ensemble, Ron se dresse contre ceux qui lui ont menti, et ont menti aux Américains, développant une fois de plus ce thème d'une Amérique aux conflits internes, qui se bat contre elle-même, bien que pour la première fois, un film aborde l'importance du vécu vietnamien (qui constituera d'ailleurs le cœur de *Heaven and Earth*, son troisième film sur le Vietnam). Il en parle comme « A poor peasant people who have a proud history of resistance, who have been struggling for their own independence for 1,000 years, the

¹¹⁶ MCKINNEY, Devin, 1990. Review of *Born on the Fourth of July*. *Film Quarterly*. 1990. Vol. 44, n° 1, pp. 44-47.

Vietnamese people. ». L'on retrouve ici cette idée présente dans *Good Morning Vietnam* que les USA se trahissent en opprimant un peuple qui se bat pour son indépendance et sa liberté¹¹⁷.

Le film ne faisant que survoler l'expérience de Ron au Vietnam, peu de militaires en fonction sont représentés dans le film, celui-ci accordant plus de place aux vétérans. Ils sont ici l'incarnation des blessures de l'Amérique. Perçus tout au long du film par Ron, leur représentation évolue au gré de la perception qu'il en a. D'abord héros meurtris, puis frères d'armes submergés et perdus, avant enfin d'être montrés comme les grands sacrifiés du pays, morts ou blessés pour une guerre qu'il ne cautionne ni ne tolère. Le seul élément réellement remarquable, et qui sera largement réutilisé par Brian de Palma dans *Casualties of War*, là où il n'avait été que survolé dans les précédents longs-métrages, est le fait que les soldats Américains commettent des actes violents envers les civils vietnamiens, ne les considérant que comme, justement, des « casualties of war », des dégâts collatéraux. Tout comme de Palma, Stone semble accorder à ces actes une dimension de crimes inconscients et irraisonnés commis par des jeunes Américains dans un contexte émotionnel et humain qui les dépassait largement.¹¹⁸ Cependant, Stone est nettement plus indulgent vis-à-vis de ces crimes que de Palma. Stone les montre ici comme des horreurs que l'Etat américain a fait commettre à ces jeunes soldats, là où de Palma accordera une plus grande importance à la responsabilité individuelle de chaque homme.

Born on the fourth of July est un film important dans ce qu'il laisse transparaître de l'évolution du cinéma du Vietnam. Oliver Stone semble avoir franchi un cap dans ce qu'il retient de son expérience au Vietnam. *Platoon* réhabilitait les militaires dans une expérience qui les a tous marqués, mais n'abordait pas la dimension politique de la guerre. Trois ans plus tard, il est prêt, et estime le public prêt à entendre et voir une destitution claire de la guerre tant dans ce qu'elle a fait vivre aux soldats américains que dans ce qu'elle a fait vivre aux Vietnamiens et aux USA dans leur ensemble. C'est ainsi le premier film à réellement dénoncer frontalement cette guerre, en ne laissant pas au spectateur le choix du camp à soutenir.

¹¹⁷ LARSON, Stephen, 2013. The narrative structure and antiwar discourse of *Born on the Fourth of July*: Screenplay and film. *Journal of Adaptation in Film & Performance*. 1 mai 2013. Vol. 6, n° 1, pp. 27-41.

¹¹⁸ Ibidem.

***Casualties of War* ou l'horreur impunie**

Jusqu'ici, seul Oliver Stone (dans *Platoon* et *Born on the fourth of July*) avait mis en avant, bien que subtilement, certains des crimes de guerres et des horreurs infligés par les militaires américains envers les populations civiles vietnamiennes. En 1989, Brian de Palma décide d'y consacrer un long-métrage entier. *Casualties of War* raconte du point de vue du soldat Max Eriksson (Michael J. Fox) la capture, le viol et le meurtre d'une paysanne vietnamienne par une unité menée par le sergent Tony Meserve (Sean Penn). La deuxième partie du film concerne le parcours au bout duquel Max Eriksson parviendra à dénoncer son équipe, afin de les mener en cour martiale où ils seront tous reconnus coupables.

À la manière de *Platoon*, *Casualties of War* se construit sur l'opposition entre deux personnages, deux forces, deux manières de voir le monde : celle de Max et celle du sergent Meserve. Le reste de l'unité dont font partie les deux personnages principaux est utilisé comme métaphore de la masse silencieuse qui a tendance à suivre le plus convaincant ou le plus menaçant. Ouvertement politique et dénonciateur, *Casualties of War* s'ancre logiquement dans la lignée de *Born on the fourth of July* sorti un mois auparavant, comme un film qui ne retient plus son engagement politique, là où les films sortis plus tôt dissimulaient plus leurs messages et leurs ambitions. De plus, il s'agit ici du deuxième film sorti en l'espace d'un mois se basant sur une histoire réelle. A l'inverse de plusieurs films sortis précédemment présentant un Vietnam très métaphorique et irréel, *Casualties of War* propose une vision très crue de la réalité¹¹⁹, ce qui est rendu évident à la première seconde du long-métrage, par un panneau de texte révélant que l'histoire terrible qui va suivre a bel et bien eu lieu.

Casualties of War profite de cette opposition entre deux personnages pour représenter les deux faces du militaire américain au Vietnam, et parallèlement les deux faces de l'Amérique au Vietnam. D'une part, Max Eriksson correspond à l'archétype du militaire américain n'ayant pas encore passé beaucoup de temps au Vietnam, et ayant de ce fait conservé son innocence. Il rejoint Chris dans *Platoon*, Steven dans *The Deer Hunter*, Lance Johnson de *Apocalypse Now*, ou encore Ron Kovic de *Born on the Fourth of July*. Ces personnages arrivés depuis peu au Vietnam sont tous joués par des acteurs jeunes, au visage enfantin, reflétant l'image d'enfants jetés au milieu de quelque chose de trop grand pour eux. Les films dans lesquels ils évoluent vont raconter comment le Vietnam va leur faire perdre l'innocence qu'ils avaient encore au début de leurs parcours. En vivant des expériences fortes et traumatisantes au Vietnam, ils ne

¹¹⁹ FUCHS, Cindy, 1990. Review of *Casualties of War*. *Cinéaste*. 1990. Vol. 17, n° 3, pp. 40-42.

seront plus jamais les mêmes, et sont définitivement marqués par les événements qu'ils ont pu vivre. Un dernier élément qui les rassemble tous est qu'ils sont tous victimes des événements de leurs films respectifs. Tous ressortent abîmés par leur expérience. Chris est celui qui s'en sort le mieux, bien qu'il soit évident que son expérience vietnamienne aura changé définitivement sa manière de voir le monde, embrassant la noirceur en lui révélée par le sergent Barnes. Lance sombre dans la folie, tout comme Steven qui en plus perd ses jambes, sort partagé par Ron Kovic qui ressort paraplégique de son temps au Vietnam. Max Eriksson quant à lui semble souffrir de PTSD¹²⁰ à son retour au pays, le récit se déroulant entre deux flashes cauchemardesques durant un voyage en métro, lorsque ses yeux croisent ceux d'une jeune fille asiatique ressemblant fortement (et pour cause, elle est jouée par la même actrice) à celle violée et tuée par les membres de son unité. Michael J. Fox interprète donc avec légèreté d'abord, gravité ensuite, ce personnage au sourire d'ange, faisant ressortir sa bonhomie particulièrement lorsque mis en opposition avec le cynisme et la froideur du personnage de Tony Meserve interprété par un Sean Penn censé inspirer de la crainte et de la haine auprès du spectateur¹²¹. Habitué des rôles d'antagonistes, Sean Penn donne vie à ce personnage cruel et violent, représentant toutes les dérives américaines non seulement au Vietnam, mais aussi ailleurs.

Dans la lignée des précédents longs-métrages du Vietnam, *Casualties of War* représente avec mépris la hiérarchie militaire américaine peu regardante vis-à-vis des agissements de ses soldats, préférant occulter leurs crimes plutôt que de perdre la face. De plus, si le film montre la condamnation des coupables, celle-ci est superposée de la voix du Capitaine Hill, reprenant un passage où il reproche à Max de vouloir dénoncer ces jeunes idiots inconscients (bien que coupables), appuyant qu'ils ne paieront jamais réellement pour leurs crimes, et qu'en les dénonçant, il se mettait à la merci de leur soif de vengeance à venir. Couplé aux faits réels qui sont que les coupables ont vu leur peine allégée à leur minimum, il est évident que le film reproche aux USA de ne pas être capable de tenir ses responsabilités tant dans les actions de ses militaires au Vietnam que dans ses actions en général¹²².

¹²⁰ Post-traumatic stress disorder : syndrome de stress post-traumatique.

¹²¹ MCKENZIE, Ashlie P., 2010. *Casualties of war: The demasculinization of the Vietnam veteran in American film. University of Houston-Clear Lake.*

¹²² TRAFTON, John, 2011. The 'anti-war film' and the 'anti-war-film': A reading of Brian De Palma's *Redacted* (2007) and *Casualties of War* (1989). *Journal of War & Culture Studies*. Vol. 4, n° 1, pp. 113-126.

C'est là la manière dont *Casualties of War* parle de l'Amérique. Le film parle évidemment des dérives qui ont eu lieu au Vietnam, de l'effet traumatisant de la guerre sur les militaires, mais surtout, et plus spécifiquement, de la manière dont les USA refusent d'assumer leurs actions et leurs responsabilités. L'on peut en effet voir dans les efforts successifs des supérieurs militaires de Max d'étouffer l'affaire un parallèle direct avec la manière dont les USA ont tenté de cacher de nombreuses informations du grand public durant la guerre du Vietnam, notamment avec l'histoire des Pentagon Papers (qui donnera lieu au film éponyme de Spielberg, film qui porte justement sur la notion de prise de responsabilité individuelle face au refus des responsabilités de la part de l'état américain)¹²³. Le fait que les criminels ne paieront jamais réellement pour leurs crimes est justement le miroir de cette notion que les USA ne paient jamais réellement pour leurs actions. N'ayant pas d'autorité au-dessus d'elle et étant elle-même peu regardante des conséquences de ses actions à l'étranger, l'ingérence des USA ainsi que l'absence de conséquences qui en découle sont dénoncés par le film.

Après *Born on the fourth of July*, *Casualties of War* est le deuxième film en un mois à se positionner comme un film dénonciateur et opposé plus frontalement au Vietnam. Après près de vingt ans de films soit pro-Vietnam soit plus cryptiques dans leur manière de l'aborder, ces deux longs-métrages s'ancrent dans la progression de la guérison américaine par rapport au Vietnam.

***Flight of the Intruder* ou comment les USA n'auraient jamais dû perdre**

Premier vrai film d'action mettant en scène des militaires américains au Vietnam, *Flight of the Intruder* sort en 1991 et rejoint nettement plus par son genre, son propos et ses messages de nombreux films Reaganiens des années 1980 mettant le plus souvent en scène des vétérans du Vietnam¹²⁴. La grande différence avec ces *Rambo* et autres *Missing in Action* est à trouver dans le fait que le film se concentre directement sur des militaires pendant la guerre du Vietnam et non sur le retour de ces vétérans aux USA ou sur les terres de leur service. A l'image de ces films, *Flight of the Intruder* profite d'un soutien financier et en termes de prêts de matériel de taille de la part de l'armée américaine (que le film remercie longuement lors du générique final).

¹²³ GUÉRIN-BARGUES, Cécile, 2018. Les Pentagon Papers ou la politique entre mensonges et dissimulations. *Université de Paris, Nanterre*.

¹²⁴ BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82.

Là où un film comme *Apocalypse Now* se l'est fait refuser, *Flight of the Intruder* obtient logiquement le soutien de l'armée pour un film qui la met en valeur et en partage les intérêts.

Flight of the Intruder est un long-métrage qui va se jouer dans la continuité des nombreux films sur les viet-vets des années 80. Ceux-ci profitaient du cadre vietnamien pour mettre en scène des films d'action violents où des anciens combattants américains retournaient au Vietnam se venger de cette guerre qu'ils n'auraient jamais dû perdre. Le film de Milius lui va plutôt s'intéresser à pourquoi l'Amérique a perdu cette guerre, qui en sont les coupables, et comment l'armée américaine n'a en réalité pas pu s'exprimer, alors qu'en lui laissant faire son travail, la guerre aurait été gagnée comme toutes les précédentes. Défendant avec ferveur la grandeur du patriotisme américain et de l'armée par-dessus tout, le film pourrait, selon les définitions, être considéré comme un film de propagande, en cela qu'il a bénéficié d'un soutien de l'armée afin de transmettre un message les mettant en valeur. Ce type de long-métrage ne ressort d'ailleurs pas comme particulièrement surprenant de la part de John Milius¹²⁵. Personnage énigmatique s'il en est dans le paysage hollywoodien, il n'a cependant jamais caché sa passion pour les armes à feu, ses convictions politiques se trouvant proches de l'extrême-droite ultra conservatrice. Ainsi, comme l'évoque Alfio Leotta : « Les styles et les thèmes de l'œuvre cinématographique de Milius, en particulier la nostalgie de la pureté antimoderne, la célébration de la force physique, de l'individualisme et de l'héroïsme, ainsi qu'une certaine fascination pour la violence et la barbarie, peuvent être interprétés comme le reflet d'une éthique et de croyances hyper-conservatrices. »¹²⁶.

La manière dont l'armée est mise en avant est assez basique. De prime abord, le film s'ouvre sur un panneau de texte présentant la puissance et la majesté de l'avion du titre du film : l'*Intruder*. Le panneau de texte précise que l'avion n'a pas d'arme défensive, afin de le présenter comme un appareil militaire dangereux mais honorable par le fait que les pilotes qui y prendront place risquent leur vie dans cet avion sans défenses. Cet héroïsme et ce danger permanent sont deux des thèmes principaux du film. Pilotes et copilotes volent au péril de leur vie au-dessus d'un Vietnam gorgé d'armes (comme l'immensité de celles détruites dans la mission non-autorisée), afin de défendre le drapeau. Dans le point culminant du film, l'héroïsme de ces

¹²⁵ ZECEVIC, Danilo, 2010. John Milius. *Les dossiers d'Acmé* [en ligne]. Printemps 2010. N° 5. [Consulté le 19 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://issuu.com/revueacme/docs/dossiers_acme_milius p.69.

¹²⁶ LEOTTA, Alfio, 2018. The Cinema of John Milius. *Lexington Books. op. cit.* p. 187.

militaires fera office de nœud dramatique final, chacun essayant de mentir à l'autre afin de mourir à sa place (la notion de sacrifice étant celle donnant lieu à l'attaque non-autorisée de la base vietnamienne). Le film se clôt sur une autre mise en avant de la majesté de l'armée américaine, avec un générique commençant à défiler devant des plans aériens du porte-avion.

Si l'armée est présentée comme cette organisation stricte mais valeureuse et pleine de cœur, il est intéressant de noter que le principal antagoniste du film n'est pas le vietnamien, mais bien les directives que l'armée est forcée de suivre, et donc le politique.¹²⁷ Les protagonistes du film sont ainsi systématiquement interrompus dans leur marche vers la victoire et la justice par une organisation politique qui les empêche de faire leur travail correctement. De plus, en désobéissant aux ordres (ce que le film met clairement en avant comme un acte honorable et juste), ils exposent les contradictions de ceux qui sont censés les condamner. Ce va-et-vient politique est pointé du doigt tout au long du film. Ces militaires sont présentés comme sachant ce qu'il s'agit de faire, là où les politiques avancent à tâtons, changeant régulièrement leur fusil d'épaule, in conscients de ce que ces changements de direction constants pouvaient avoir comme conséquences.

Le film délivre alors son message principal : les USA n'auraient jamais dû perdre cette guerre, et s'ils avaient laissé l'armée effectuer son travail, tout cela aurait été réglé par la maestria et l'héroïsme de la seule instance qui savait réellement ce qu'il se passait sur place tout comme ce qu'il s'agissait de faire. Il est en effet intéressant de noter que l'élément obstruant la mission des pilotes du film sont les tentatives de négociations de paix de Reagan avec le Nord-Vietnam, négociation qui n'aboutiront pas, et qui n'auront fait que mettre une halte à la marche américaine, tout en lui rendant la tâche plus compliquée par la suite. De ce fait, l'élément obstruant les protagonistes est la recherche de paix. Ce biais dénote foncièrement avec les précédents films du Vietnam (à l'exception une fois de plus de *The Green Berets*), et le fait ressortir après quinze ans de films s'attaquant à la souffrance qu'a été le Vietnam, et ayant un ton nettement moins victorieux et guerrier.

Lorsque le film sort en 1991, les USA viennent à peine de sortir de la première guerre du golfe. Ce conflit est le premier conflit majeur pour les USA depuis le Vietnam. *Flight of the Intruder* se permet ainsi d'offrir une vision pro-militariste et guerrière du conflit vietnamien dans un nouveau contexte, suite à une guerre nettement plus populaire, reléguant quelque peu

¹²⁷ FORSYTH, Scott, 1992. Hollywood's War on the World: The New World Order as Movie. *Socialist Register*. 18 mars 1992. Vol. 28.

le conflit vietnamien au second plan. La blessure vietnamienne semble tout doucement se guérir, et l'évolution du cinéma la représentant en témoigne, en premier lieu par la presque disparition de longs-métrages s'y consacrant après plus de dix ans proposant une masse abondante de films sur le sujet. Le dernier à consacrer un long-métrage spécifiquement au Vietnam avant longtemps est Oliver Stone. Il vient achever sa trilogie du Vietnam en 1993 avec un film qui n'a déjà plus réellement le conflit vietnamien pour sujet principal au contraire de ses deux précédents longs-métrages : *Heaven and Earth*.

***Heaven and Earth* et l'héritage d'Oliver Stone**

Dernier passage au Vietnam pour Oliver Stone, *Heaven and Earth* sonne comme l'aboutissement de l'expression du conflit par le metteur en scène. Après avoir transmis son expérience sensorielle dans *Platoon*, exprimé avec recul le retour au pays et ses opinions sur l'aspect politique de la guerre dans *Born on the fourth of July*, Stone tente ici de présenter une perspective nouvelle sur le Vietnam. Il expose à travers ce film la perspective tant féminine que vietnamienne sur cette page de l'histoire. Après avoir subi de nombreuses critiques quant à l'absence quasi-totale de femme et de Vietnamiens dans ses deux précédents films¹²⁸, *Heaven and Earth* pourrait apparaître comme une réponse directe de la part de Stone. Et pourtant, il ne s'agit pas ici d'un film au message politique comme a pu l'être *Born on the fourth of July*. Bien que le film soit également l'adaptation d'une autobiographie (ici celle de Le Ly Hayslip), ses thématiques et la manière dont elle est portée à l'écran est très différente de l'adaptation de la biographie de Ron Kovic. Le film raconte la vie de Le Ly, une paysanne sud-vietnamienne dont la vie va être perturbée par l'arrivée successive des Français, des Viêt-congs (auprès desquels deux de ses frères s'engageront), et enfin des Américains. Ereintées par de nombreuses expériences traumatisantes dans les camps nord-vietnamiens et américains, Le Ly trouve enfin une échappatoire à sa souffrance auprès de Steve Butler, un militaire américain (interprété par Tommy Lee Jones) qui tombe follement amoureux d'elle. La deuxième partie du récit se passe en Californie où Le Ly vient vivre auprès de Steve qu'elle va épouser. Cependant, l'arrivée aux USA va s'avérer très difficile tant pour Le Ly que pour Steve, tous deux ayant laissé une partie d'eux même au Vietnam : son identité pour elle, son innocence et sa santé d'esprit pour lui. Après de nombreuses années difficiles, où le couple s'est séparé avant que Steve ne mette fin à ses jours, Le Ly emmène ses fils au Vietnam, où elle découvre qu'elle ne s'y sent plus chez

¹²⁸ KANG, Hyeong-min, 1999. From Self To Other In Oliver Stone's Vietnam Trilogy: *Platoon*, *Born On The Fourth Of July*, and *Heaven And Earth*. *Theses and Dissertations*. 1 décembre 1999.

elle, alors que sa propre famille ne l'accepte pas réellement comme l'une des leurs. Le film se clôt sur Le Ly exprimant qu'elle restera à jamais coincée entre Vietnam et Amérique, entre Est et Ouest, entre Nord(-Vietnam) et Sud(-Vietnam), entre ciel et terre, sans préciser à quoi correspondent l'un et l'autre, comme si tout cela était à jamais brouillé.¹²⁹

Le film fonctionne comme un drame virant régulièrement dans un pathos parfois larmoyant ayant pour objectif principal de faire jouer la corde sensible du public afin que celui-ci s'identifie tant à Le Ly qu'à Steve. Steve est d'ailleurs le seul militaire américain bénéficiant d'une réelle caractérisation. Le reste des militaires est représenté dans le film comme un groupe univoque violent, vulgaire et méprisant le peuple vietnamien. La première apparition des Américains a lieu lorsqu'ils envahissent et rompent le calme du village de Le Ly. Tambours battants, armés de chars d'assaut et en nombre, les Américains apparaissent comme des conquérants et non comme des sauveurs, alors même que le discours qu'ils proclament au village prétend le contraire. Ils tentent alors de rallier ces paysans à leur cause, les poussant à la délation, voire à la chasse aux Viêt-Congs, sans savoir que de nombreux membres du village les ont rejoints avant l'arrivée des Américains. Emettant des doutes quant à la loyauté de Le Ly envers eux, les Américains vont la torturer afin de lui soutirer des informations. Ne la croyant toujours pas, c'est corrompu financièrement par la mère de Le Ly qu'ils la laissent partir. Cette représentation peu glorieuse des militaires change lorsqu'apparaît Steve. Délicat, attentionné et bienveillant, il tranche dans un premier temps avec ses compatriotes. Cependant, c'est une fois de retour aux USA qu'il laisse transparaître la part de lui-même qu'il tentait de cacher auprès de Le Ly. Violent, alcoolique et hautain, il laisse exploser toute sa souffrance lors d'une dispute extrêmement violente avec sa femme. Il avoue avoir commis les pires atrocités au Vietnam, sous l'influence de la guerre et des Marines qu'il dit être les responsables de sa colère, de sa violence et de sa culpabilité. De plus, alors qu'il devait pouvoir quitter les Marines une fois aux USA en récompense de son service, son retour comme montré dans *Born on the fourth of July* est loin d'être celui qu'on lui avait promis, étant forcé de rester dans l'armée, comme si les USA l'empêchaient d'avoir une vie normale après le Vietnam.

Le seul salut par Steve est Le Ly, tout comme il est son seul salut à elle. Cependant, aucun des deux ne s'avère suffisant pour soigner ou combler l'autre. Ils sont tous les deux des victimes de cette guerre, et comme le montre Stone dans sa représentation des USA, ils sont des victimes de cette Amérique qui leur a imposé ces souffrances pour des promesses qu'elle

¹²⁹ DOWELL, Pat, 1994. Review of *Heaven and Earth*. *Cinéaste*. 1994. Vol. 20, n° 3, pp. 56-57.

ne tient pas.¹³⁰ Ni Le Ly ni Steve ne sont chez eux ou peuvent profiter de ce que l'Amérique prétend avoir à offrir.

Tout dans le film tend à susciter le dégoût du spectateur pour l'Amérique. Les atrocités de l'armée, la mise en scène criarde presque vulgaire de l'Amérique, constamment surexposée, à la palette colorimétrique exagérément vive, en passant par la stupidité et l'occidentocentrisme prononcé de la famille de Steve : tout est fait pour que l'Amérique soit vue comme ce rêve illusoire qui ne tient aucune de ses promesses, alors que ce qu'il se passe au Vietnam est censé être le prix à payer pour ce rêve.

Pourtant, là où cette répulsion envers l'Amérique pourrait indiquer un film pro-vietnamien, il n'en est rien. Comme l'exprime Le Ly dans sa perdition entre Nord et Sud, les Viêt-Congs sont eux aussi présentés comme des criminels sans but, prétendant se battre pour l'indépendance alors même qu'ils sèment le chaos, en violant (parfois littéralement) leur propre pays. Le film prend le même soin à déshumaniser le Nord-Vietnam que l'Amérique.

Heaven and Earth s'avère alors être un film désignant de nombreux coupables en présentant de nombreuses victimes. Tous les personnages du film sont en effet représentés comme des enfants malheureux de cette guerre sans but. Si le ton larmoyant pousse à empathiser avec les différents personnages, c'est avant tout pour mettre en avant le fait que la guerre du Vietnam, bien que perdue par les USA, n'a eu en réalité aucun gagnant.¹³¹ Achévant par ce long-métrage sa trilogie du Vietnam, Oliver Stone aura laissé une trace indélébile de son expérience et de son propre processus de guérison dans un paysage cinématographique qui aura, par ces films, permis quelque peu de guérir les USA de la blessure qu'a été le Vietnam.¹³² Ce n'est d'ailleurs pas anodin qu'Oliver Stone soit le dernier à présenter un film à gros budget ayant pour sujet principal le Vietnam, avant près de dix ans. Il aura de ce fait été l'une des voix

¹³⁰ STEPHENS, Rebecca L., 1997. Distorted reflections: Oliver Stone's *Heaven and Earth* and Le Ly Hayslip's « when heaven and earth changed places ». *The Centennial Review*. 1997. Vol. 41, n° 3, pp. 661-669.

¹³¹ TOPLIN, Robert Brent, 1998. Special Editor's Introduction: Oliver Stone as Cinematic Historian. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*. 1998. Vol. 28, n° 1, pp. 5-7.

¹³² KANG, Hyeong-min, 1999. From Self To Other In Oliver Stone's Vietnam Trilogy: *Platoon*, *Born On The Fourth Of July*, and *Heaven And Earth*. *Theses and Dissertations*. 1 décembre 1999.

les plus importantes du cinéma du Vietnam, tout en faisant de ses longs-métrages des pierres angulaires et des déterminants des mouvements politiques des films du Vietnam.

***Forrest Gump* et le Vietnam comme passage à l'âge adulte**

Pour son succès et le nombre de sujets qu'il traite, *Forrest Gump* est le film de cette recherche détenant le moins d'éléments à analyser. Et pour cause. *Forrest Gump* ne passe qu'un court moment au Vietnam et le reste du film ne se concentre pas sur la condition de vétéran de Forrest. La comédie dramatique de Robert Zemeckis ne s'intéresse d'ailleurs que très peu aux événements historiques traversés par le protagoniste. Le film raconte sous forme de flashbacks la vie de Forrest Gump, un Américain de l'Alabama qui par sa candeur et sa bonté va marquer malgré lui l'histoire des USA en se trouvant systématiquement au bon endroit au bon moment. Afin d'aborder de nombreux épisodes de l'histoire américaine du milieu du 20^e Siècle, il semblait évident que le personnage de Forrest se devait d'avoir un passage dans l'armée. Au travers de son expérience militaire, Forrest vivra un entraînement aux USA, puis une mission au Vietnam où il se distinguera pour son héroïsme, sauvant les membres de son unité. Il rentrera alors au pays après avoir été soigné dans un hôpital militaire pour une blessure importante. Il représentera ensuite l'armée américaine en tant que joueur de ping-pong comme instrument de soft-power contre le communisme, avant d'être libéré par l'armée.

La manière dont est représenté le Vietnam est révélateur de ce qu'est devenue la mémoire du conflit aux USA. Traité sur le mode comique, le Vietnam est l'occasion pour Forrest de faire preuve de courage, de devenir un héros, et d'y rencontrer ses deux meilleurs amis¹³³. L'écart avec les autres films du Vietnam est énorme à ce sujet, le conflit n'ayant jamais été représenté avec autant de distance, voire de désintérêt.

Les militaires de *Forrest Gump* ne sont pas réellement caractérisés, sauf peut-être le lieutenant Dan. C'est lui qui accueille Forrest à son arrivée au Vietnam et qui dirigera l'unité dont il fait partie. Présenté comme descendant d'une famille dont un membre est mort dans chacune des guerres auxquelles les USA ont participé, il en veut énormément à Forrest qui lui sauve la vie, le laissant orphelin de ses deux jambes et de son honneur. Après un long chemin intérieur, et un succès financier dû à la réussite de Forrest, il parviendra à accepter sa condition de vétéran

¹³³ BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82.

fièrement¹³⁴, et finira par épouser une Vietnamiennne, preuve de sa réconciliation avec son passé.¹³⁵

Enfin, si le film ne s'intéresse pas à la politique derrière la guerre, il est intéressant de noter que si le Vietnam est un lieu vécu positivement par Forrest, ceux qui s'y opposent sont dépeints de manière relativement négative. Peu est donné par le film à ce sujet, mais le compagnon de Jenny lors de sa phase hippie est violent avec elle, comme pour souligner l'hypocrisie des mouvements hippies anti-guerres prônant prétendument la paix et l'amour. De plus, Jenny finira par mourir du SIDA, comme pour la punir de ses errements hippies.¹³⁶

Si *Forrest Gump* n'est en aucun cas un film sur le Vietnam, il permet, notamment au travers de son immense succès, de voir que l'Amérique semble prête à accepter un traitement aussi distant de la réalité et aussi détaché du Vietnam. La blessure n'est plus ce qu'elle était, et là où cela aurait pu donner lieu à des traitements plus décomplexés de la guerre, cela amènera surtout un désintérêt profond pour le conflit¹³⁷. La sortie de films sur le Vietnam s'espaçait déjà depuis un certain temps après une période en ayant parfois vu sortir deux la même année, mais ici la situation est encore différente. La veine est tarie, tout semble avoir été dit, et plus personne n'a l'air de s'y intéresser. C'est donc sans réelle surprise que le prochain film ambitieux sur le Vietnam, *We were soldiers* sonne comme de la redite, reprenant beaucoup de ce qui avait déjà été fait.

***We were soldiers* et une vision classique du film de guerre**

Alors que les USA sont en pleine guerre contre l'Afghanistan suite aux événements du 11 septembre 2001 et que la guerre du Vietnam ne semble plus intéresser grand monde, Randall Wallace met en scène *We were soldiers*, avec un Mel Gibson au sommet de sa gloire dans le rôle principal du Lieutenant-colonel Harold Moore.

Si le film est un succès commercial modeste, il ne semble pas apporter de nouvelle vision du conflit, dix ans après les visions précédentes. De prime abord, *We were soldiers* semble

¹³⁴ VAN, Trinh Thi, VAN, Nguyen Hong et PHUC, Nguyen Thi Thu, 2020. The Vietnam syndrome in Forrest Gump movie script. *VNU Journal of Foreign Studies*. 25 février 2020. Vol. 35, n° 6.

¹³⁵ BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

essentiellement répéter ce qui a déjà été fait et dit dans les films des années 80 et 90. Cela dit, certains éléments lui confèrent néanmoins une certaine personnalité propre.

Le film met ainsi en scène le Lieutenant-colonel Moore comme un père modèle, pieux et aimant de sa famille nombreuse de la banlieue américaine, qui est envoyé au Vietnam au début de la guerre, peu après la défaite française en Indochine. Meneur d'homme chaleureux et respecté, il forme de nombreux officiers fraîchement engagés dans l'armée avant de partir avec eux au Vietnam. La deuxième partie du film se concentre sur la sanglante bataille de la Drang, premier gros terrain d'affrontement entre Viêt-Congs et Américains, en novembre 1965. Une bonne partie du régiment de Moore périt ou est gravement blessée pendant cette bataille à laquelle il survit, rentrant chez lui à la fin du film, rongé par la culpabilité de n'avoir rien su faire pour sauver ces hommes qu'il traitait comme ses enfants¹³⁸. Il retrouve alors ses enfants biologiques et sa femme qui avait pris la lourde responsabilité d'apporter la nouvelle de la mort de leurs maris aux femmes des soldats du régiment de Moore pendant leur passage au Vietnam.

Le film dans ses scènes de bataille (qui constituent plus de la moitié du film) ressemble fortement à ce qui a été fait par des films comme *Hamburger Hill* ou *Platoon* dans cette représentation ultraréaliste à la limite du docu-fiction. La violence est crue, les combats sont brutaux, et les corps mutilés volontairement cadrés en gros plan. L'on retrouve également dans le film cette même représentation du grunt innocent qui se découvre et vit l'horreur au Vietnam. Enfin, revient également le sujet du sacrifice de ces jeunes Américains qui ne seront jamais accueillis comme les héros qu'ils sont.

Là où le film se démarque, c'est dans sa représentation et le sentiment qu'il laisse par rapport au Vietnam en général. Il n'est en effet jamais question dans le film de la légitimité de la guerre, ou de son absurdité. Au contraire de tous les films précédents qui abordaient chaque fois (mis à part *Forrest Gump*) dans un sens ou dans l'autre la validité de cette guerre, *We were soldiers* la traite comme le ferait un film sur la seconde guerre mondiale. La guerre est là, il faut la faire, il faut la gagner. Pas question ici de savoir pourquoi elle a lieu, si elle a un sens ou pas, le film va même être le premier à filmer directement des membres de l'état-major Viêt-Cong, en parallèle des militaires américains, le film montrant clairement qu'il y a deux camps à cette guerre. Moore évoque cet aspect dans sa prière aux côtés de Geoghegan : (évoquant la protection pour laquelle les Américains prient) « our enemies too, according to their own

¹³⁸ CLARKE, Liz, 2006. Ideal Heroes: Nostalgic Constructions of Masculinity in *Tigerland* and *We Were Soldiers*. *Literature/Film Quarterly*. 2006. Vol. 34, n° 1, pp. 19-26.

understanding will ask for protection and victory ». Il remet de ce fait son sort à Dieu, se présentant humblement comme celui qui suivra ce qu'il décidera dans cette guerre. L'on pourrait alors croire à un film qui laisserait le destin se charger de cette guerre, loin de toute considération politique ou militaire, mais une fois sa prière terminée, Moore déclare : « Oh yes, one more thing dear Lord, about our enemies, ignore those heathen prayers and help us blow those bastards straight to hell ». Plus proche de l'idée centrale du film, ces mots confirment que Moore n'a pas de compassion particulière pour ses ennemis¹³⁹. C'est la guerre, et l'Amérique doit combattre ses ennemis, il n'y a pas lieu de se poser la question du pourquoi ou de si cela a un sens.

Si le cœur du film n'est pas le Vietnam, celui-ci a surtout pour sujet la dignité et la grandeur morale de l'armée américaine. Le film, au travers notamment de Moore, ne présente dans ses personnages que des héros absolus. Aucun acte répréhensible n'est à souligner, chaque militaire se sacrifiant volontairement pour son frère d'arme. L'armée est présentée comme une grande famille, les soldats se battant plus pour leur unité ou leur compagnie que pour leur pays. Le film, ne s'intéressant pas aux questions politiques, profite de cette distance avec la plus grande guerre qui se déroule pour explorer les rapports profondément humains qui unissent ces soldats.¹⁴⁰ Moore évoque ainsi avec une profonde tristesse qu'il ne se pardonnera jamais le fait d'avoir survécu là où ses hommes ont péri. Le film peut alors se comprendre comme un hymne à la gloire de l'armée américaine dont la contribution à l'élaboration du film est dûment remerciée dans le générique de fin. Il s'agit ici bien de réécrire la guerre, mais avec plus de subtilité que des films comme *The green berets*, *Flight of the Intruder*, ou la saga *Rambo*. C'est une sorte d'homélie funèbre que prononce le film, mais au nom de la fraternité, plus qu'au nom du patriotisme¹⁴¹ : « Some had families waiting, where others's only family were the men they bled beside. There were no bands, no flags, no honor guards to welcome them home. They went to war because their country ordered them to. But in the end they fought not for their country nor their flag, they fought for each other » écrit le reporter de guerre présent dans la vallée de la mort. A l'instar de *Platoon*, il s'agit ici une fois de plus de rendre ce qu'ont vécu les militaires

¹³⁹ CLARKE, Liz, 2006. Ideal Heroes: Nostalgic Constructions of Masculinity in *Tigerland* and *We Were Soldiers*. *Literature/Film Quarterly*. 2006. Vol. 34, n° 1, pp. 19-26.

¹⁴⁰ PRATS, Armando J., 2006. Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in *We Were Soldiers*. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. 2006. Vol. 62, n° 2, pp. 99-144.

¹⁴¹ MURAIRE, André, 2015. Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain: mythes et réalités. *Michel Houdiard Editeur*. p.235.

américains au Vietnam. Cependant, *We were soldiers* n'implique aucune réelle lecture politique, à l'inverse du film de Stone, se positionnant réellement comme un film à la gloire de l'armée et de ses valeurs plus que n'importe quoi d'autre.

***Rescue Dawn*, quand tout est dit**

Comme évoqué précédemment, il est évident que le Vietnam est au fil des années de plus en plus devenu, au-delà de toute considération politique, un cadre comme un autre pour raconter des histoires. Werner Herzog, mythique metteur en scène d'œuvres marquantes comme *Aguirre, der Zorn Gottes* ou *Fitzcarraldo* reprend en 2006 l'histoire vraie de Dieter Dengler qu'il avait déjà mis en scène dans un documentaire auparavant. Tirée une nouvelle fois d'une autobiographie, l'histoire racontée est celle d'un jeune lieutenant et pilote américain au tout début de la guerre du Vietnam qui va s'écraser au Laos, et sera capturé par des miliciens communistes locaux. Le film se concentre principalement sur sa captivité avec d'autres prisonniers de guerre, alors qu'ils préparent leur évasion tout en survivant dans des conditions très dures. Ils parviendront à s'échapper, avant d'être confrontés à la nature impitoyable locale. Y survivant seul, Dieter finit par être secouru par un hélicoptère américain et d'être accueilli en héros par ses camarades sur son porte-avion.

A l'instar de *Forrest Gump* et de *We were soldiers*, le film n'a en réalité pas grand-chose à raconter au sujet du Vietnam. Il est évident que si Herzog s'est autant passionné pour cette histoire, cela n'a rien à voir avec le contexte géopolitique dans lequel elle se déroule, mais plutôt par les thématiques humaines qu'elle présente. Obsédé de l'obsession, Werner Herzog a fait une carrière de l'analyse de personnages obstinés, bornés et têtus dans leur ambition. Ce sont là en effet les clés de ces deux films les plus connus et reconnus : *Aguirre, der Zorn Gottes* et *Fitzcarraldo*. L'histoire d'un homme qui n'abandonnera jamais malgré les conditions physiques et psychologiques extrêmes auxquelles il est soumis, et qui parvient à s'en sortir est une histoire qui avait tout pour passionner le réalisateur allemand.

Ce n'est d'ailleurs ni une célébration de l'héroïsme, ni un message militariste ou révisionniste que cherche à délivrer Herzog. « Ce qui l'intéresse c'est en effet moins l'héroïsme que la faculté d'adaptation qui caractérise l'homme quand il doit faire appel à son intelligence comme à son instinct. »¹⁴² La résilience de l'homme face à l'adversité, le courage, l'obstination à atteindre son objectif ou encore sa capacité d'adaptation en toute situation, c'est par ce prisme

¹⁴² MURAIRE, André, 2015. Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain: mythes et réalités. Michel Houdiard Editeur. op. cit. p.237.

que le film parle abondamment des USA. De son propre aveu, Werner Herzog a reconnu en le personnage de Dieter tout ce qui fait selon lui la grandeur et la beauté de l'Amérique. Il déclare à ce sujet que « Dieter Dengler incarne tout ce que j'aime à propos de l'Amérique : le courage, la persévérance, l'optimisme, l'autonomie, la frontier spirit¹⁴³, la loyauté et la joie de vivre (...) Il représente ce qu'il y a de mieux dans l'American spirit¹⁴⁴ »¹⁴⁵. En se concentrant à ce point sur la valeur morale du protagoniste, le film se distancie volontairement d'une lecture politique. En effet, le film « n'est finalement ni un film sur la guerre, ni un film sur la politique. Dengler représente ce que l'humanité peut faire de mieux dans les situations les plus extrêmes. »¹⁴⁶ Le seul aspect politique que l'on pourrait ressortir du film est donc cette célébration de ce que c'est que d'être Américain, souligné notamment par le fait que le jour choisi pour l'évasion est le 4 juillet, jour de la fête nationale américaine. Cependant, il ne faut pas lire dans ce pro-américanisme un quelconque commentaire sur le Vietnam. Tout d'abord parce que le film ne s'y intéresse pas, mais surtout parce que si commentaire il y a, il sonne nettement plus comme une réaction à la situation contemporaine de la sortie du film. « En gardant à l'esprit le moment de la production, nous pouvons clairement inscrire ce film dans le discours sur le 11 septembre et la guerre en Irak. Dans ce contexte, Dieter Dengler est également la personnification de la nation américaine, faisant preuve d'une résilience similaire face à des événements extrêmement difficiles. »¹⁴⁷

Si cette lecture sort définitivement *Rescue Dawn* d'une analyse liée au Vietnam, cela permet une fois de plus de mettre en lumière le fait que même s'il ne l'a jamais vraiment été, le Vietnam n'est plus du tout le sujet des films qui s'y déroulent. Par ailleurs, André Muraire évoque à ce sujet que « Il n'est pas gratuit que les films les plus récents concernant le Vietnam soient souvent fondés sur des (auto) biographies. La guerre devient alors plus distante et plus crédible, vécue comme une épreuve dans un parcours individuel, mais déjà prise dans

¹⁴³ Intraduisible sans perdre l'immense connotation cinématographique liée au mythe de la frontière comme évoqué dans l'analyse de *The green berets*. A comprendre ici comme l'esprit pionnier, la capacité à conquérir un terrain inconnu et sauvage.

¹⁴⁴ Intraduisible également, à comprendre comme « ce que c'est réellement d'être américain ».

¹⁴⁵ BART, van Tricht, 2008. Vietnam War Movies. Representations of a Controversial War. From China Gate (1957) to Rescue Dawn (2006). Mémoire. *Utrecht: Faculty of Humanity. op cit* p. 84.

¹⁴⁶ Ibidem. p.79-85.

¹⁴⁷ Ibidem op cit. p. 84.

l'Histoire ». ¹⁴⁸ *Rescue Dawn*, dernier film de cette analyse rejoint par ce biais des films comme *Heaven and Earth* et *We were soldiers*. Après *Rescue Dawn*, aucun film grand public mettant en scène des militaires en action ne sortira avant une timide réapparition du sujet dans *The Last Full Measure* en 2019 qui ne propose rien de neuf par rapport aux films sortis plus tôt, et qui par le manque de recul que sa sortie récente impose a été écarté de cette recherche.

¹⁴⁸ MURAIRE, André, 2015. Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain: mythes et réalités. *Michel Houdiard Editeur. op. cit.* p.236.

IV. Discussions et conclusions finales

Il va sans dire que le Vietnam a fasciné. Blessure profonde pour la société américaine, il a été le théâtre de grandes œuvres cinématographiques qui auront permis de guérir tant leurs créateurs que leurs spectateurs. En laissant l'opportunité à des artistes d'y raconter des histoires, le cinéma a été un vecteur important de l'expression de sentiments nationaux quant à cette page de l'histoire américaine. Car si la guerre du Vietnam est un chapitre de l'histoire tant américaine que vietnamienne, les films l'ayant pour sujet n'ont pour ainsi dire traité que la perspective américaine¹⁴⁹. De plus, comme évoqué à de nombreuses reprises, la guerre du Vietnam n'a que rarement été le réel sujet des films qui en ont pourtant fait leur cadre. Le cinéma a de ce fait usé de la puissance évocatrice du Vietnam et de la figure des militaires américains pour faire passer des messages sur la société américaine dans son ensemble, parfois loin des considérations militaires et politiques.

Pourtant, les personnages principaux de ces films sont bien des militaires¹⁵⁰. Il ne s'agit en effet pas pour les films de dénaturer ces personnages, mais plutôt de les faire bien souvent fonctionner comme des incarnations et des symboles pour des tendances qui dépassent les considérations militaires de l'Amérique au Vietnam. Cela devient encore plus clair lorsque l'on se rend compte que beaucoup de ces personnages correspondent de près ou de loin à certains schémas ou personnages-types, et qu'ils ont de ce fait tendance à symboliser ou incarner les mêmes choses. Après avoir analysé l'ensemble de ces films individuellement, il semble alors intéressant de ressortir quatre types de personnages que l'on retrouve régulièrement dans les films du Vietnam, ainsi que ce qu'ils permettent en général aux films d'exprimer.

Le type de personnage que l'on retrouve dans le plus de film (et qui en est bien souvent le personnage principal) est *l'innocent sacrifié et transformé par la guerre*. (Très) jeune garçon blanc incarné par un acteur souvent réputé, au visage angélique, sans pilosité faciale, issu de la classe supérieure, intelligent, naïf et innocent, ce soldat non-gradé, ce *grunt* dont l'arrivée au Vietnam a lieu pendant le film (ou vient juste d'avoir lieu au début de celui-ci) va y vivre une expérience traumatisante lors de laquelle il va prendre conscience de la dureté de la vie et de la guerre, et y perdre définitivement son innocence, étant forcé à faire des choses qu'il n'aurait jamais choisi de faire lui-même. Il apparaît au début des films comme sensible à ce qui

¹⁴⁹ WOODMAN, BRIAN J., 2003. A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnamese Super-Soldiers and America's Defeat in the War. *Journal of Film and Video*. 2003. Vol. 55, n° 2/3, pp. 44-58

¹⁵⁰ A l'une ou l'autre exception près.

l'entoure, contrastant avec les autres soldats, désabusés et désensibilisés par leur séjour déjà long au Vietnam. De manière récurrente dans tous les films, ces personnages innocents vont tout au long de leur présence au Vietnam apprendre à connaître leurs frères d'armes, se rapprocher d'eux et en voir certains mourir. Leur expérience au Vietnam est montrée comme traumatisante, affectant à vie ces jeunes qui vont devenir fou, mourir, être blessés, ou pour les plus chanceux, revenir marqués psychologiquement de leur passage au front. Les personnages les plus importants correspondant au profil de l'innocent sacrifié sont : Steven et Nick dans *The Deer Hunter*, Lance Johnson dans *Apocalypse Now*, toutes les nouvelles recrues de l'unité de *Hamburger Hill*, Chris dans *Platoon*, Cowboy et même dans une certaine mesure Pyle dans *Full Metal Jacket*, Ron Kovic dans *Born on the fourth of July*, Eriksson dans *Casualties of War*, Jack Geoghegan de *We were soldiers*, Dieter Dengler de *Rescue Dawn*, et même d'une certaine manière Forrest dans *Forrest Gump*, bien que le film use justement de ce personnage-type pour en renverser les codes.

S'ils n'expriment pas toujours la même chose, les *innocents sacrifiés* ont souvent été utilisé pour aborder la condition de ces centaines de milliers de jeunes américains envoyés au Vietnam pour y vivre un cauchemar, avant de revenir au pays transformés et incapables de se réintégrer dans une société qui ne les comprend pas (s'ils ne sont pas morts au combat). De plus, là où plusieurs films s'arrêtent ici, d'autres vont profiter de l'empathie générée à l'égard de ces personnages pour exprimer l'idée que le sacrifice de ces jeunes a été vain, remettant en cause tant la légitimité que la pertinence de cette guerre. Les innocents deviennent alors des martyrs dont le sacrifice n'était ni nécessaire ni juste, les positionnant bien souvent comme les premières victimes du conflit, et l'incarnation d'une Amérique à sang, responsable de ses propres plaies. Cette idée centrale à de nombreux films du Vietnam explique certainement en partie l'utilisation fréquente de ce type de personnage.

Toujours dans une démarche de ne pas réduire les militaires américains au Vietnam aux criminels sanguinaires et sans cœur qu'ils sont parfois devenus malgré eux dans l'inconscient collectif, plusieurs films ont pour personnage un homme correspondant à un autre profil-type, celui du *leader charismatique éclairé*. Michael dans *The Deer Hunter*, Willard dans *Apocalypse Now*, le sergent Elias dans *Platoon*, Joker dans *Full Metal Jacket*, et Harold Moore dans *We were soldiers* en sont les exemples les plus évidents. Semblant présenter une forme de sagesse et de recul par rapport à leur situation, en opposition principalement aux autres personnages de leurs films respectifs, ces hommes se retrouvent parfois par leur grade, mais toujours par leur personnalité et leur charisme comme les leaders de leur unité ou des groupes dans lesquels ils

se trouvent. Ces hommes voient leurs partenaires comme des membres de leur famille, et éprouvent un sentiment de responsabilité envers eux. Ils se distinguent davantage par leur manière de diriger et de sembler être les seuls à se questionner sur la nature de leur présence et de ce qu'il se passe au Vietnam que par leurs actions en tant que tel. Présents sur le terrain, accompagnant souvent plusieurs *innocents sacrifiés*, les *leaders charismatiques* incarnent non pas les soldats victimes de la guerre, mais les soldats héroïques qui malgré leurs opinions personnelles sur la guerre, ont continué d'accomplir leur devoir. C'est bien ce sens du devoir qui les définit. Envers et contre tout, malgré les souffrances, leurs doutes constants, ces leaders vont au bout de leur mission, en n'abandonnant rien ni personne.

Parmi les militaires hauts-gradés, l'on retrouve généralement deux types de personnages contrastant fort les uns avec les autres, et coexistant parfois au sein du même film.

D'une part, plusieurs personnages pourraient être considérés comme des *décideurs ayant des choses à cacher*. Souvent en arrière-plan, en amont des missions des protagonistes principaux, ces hommes plus âgés imposent des missions et des directives assez troubles et sans en justifier le sens véritable aux exécutants. Qu'ils soient représentés directement comme dans *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*, *Casualties of War*, *Flight of the Intruder*, et *We were soldiers* ou suggérés comme dans *Platoon* ou *Hamburger Hill*, ils cristallisent dans leurs films respectifs la frustration des soldats et de l'Amérique quant à l'incompréhension des décisions gouvernementales et de l'armée au Vietnam. Bien qu'ils semblent prendre leurs décisions avec des informations dont les personnages qui devront les appliquer ne disposent pas, la connaissance du terrain semble souvent leur manquer, les poussant à prendre des décisions qui semblent mauvaises. De plus, leur attitude suggère souvent qu'ils ont des choses à cacher tant aux protagonistes qu'au grand public, comme si les décisions qu'ils prenaient étaient parfois honteuses et prise avec des ambitions ou des volontés douteuses. Le parallèle avec la politique américaine au Vietnam est évident. Une partie de l'impopularité de la guerre venait du fait que le public doutait non seulement de sa légitimité de la guerre au Vietnam, mais également de l'honnêteté des gouvernements américains quant aux raisons qui les poussaient à y rester.

D'autre part enfin, l'on peut voir en Frank Burns de *M*A*S*H*, en le lieutenant Steven Hawk de *Good Morning Vietnam*, ainsi qu'en les membres de la cour martiale de *Flight of the Intruder* des traits communs, les regroupant sous le personnage type du *gradé névrosé et déconnecté de la réalité*. Ces militaires ont tous un pouvoir qui leur est garanti par leur rang au sein de l'armée, mais dont ils ne se montrent pas vraiment dignes. De fait, il s'agit ici de personnages obsédés par une vision que les films montrent comme obsolète de l'armée. Y

officiant depuis un certain temps, ils ne parviennent pas à en suivre les évolutions, et se montrent incapables de remettre en question leur vision du monde dans un conflit qui pourtant les y condamne. L'on lit ici aisément une comparaison avec une Amérique qui s'obsède à vouloir appliquer une formule qu'elle a longtemps vu fonctionner dans un contexte qui ne s'y prête plus. Ce type de personnage est d'autant plus intéressant que malgré sa structure unique, il permet selon les films d'exprimer des idées contraires. Dans *Flight of the Intruder*, l'on voit en la cour martiale et ses membres une application de ce que disait Rambo à la fin de *First Blood* : « And I did what I had to do to win! But somebody wouldn't let us win ». Les militaires effectuaient leur travail, et les dirigeants les ont empêchés de gagner cette guerre. De l'autre côté du spectre, ce type de personnage est utilisé dans *Good Morning Vietnam* et dans *M*A*S*H* pour justement représenter l'Amérique qui refuse de se moderniser et de se remettre en question. Les névrosés déconnectés de la réalité sont ici des incarnations de la répression d'humanité et de modernité de militaires plus souples et conscients de la réalité, ayant accepté le chaos et la différence fondamentale du Vietnam par rapport à ce que l'armée avait jusqu'alors connu. Ils sont présentés ici aussi comme des antagonistes, mais portent des messages très différents.

Ces quatre types de personnage sont ceux qui reviennent le plus dans les films du Vietnam, mais ne représentent pas l'ensemble des figures de militaires représentés dans ceux-ci. Chacun des films comporte bien évidemment ses personnages uniques et spécifiques, qui en font la singularité et l'originalité. Cependant, en regroupant plusieurs de ces personnages dans différentes catégories, et en étudiant la singularité des figures plus spécifiques, l'on peut affirmer qu'en comprenant et en décryptant la manière dont les militaires sont représentés dans les films du Vietnam, l'on en saisit généralement le sens et les messages. L'armée et la figure du militaire ont eu au cours de l'évolution cinématographique de la guerre du Vietnam une importance capitale. Presque systématiquement personnages principaux de leurs œuvres, les militaires sont dépeints tant dans leur caractérisation que par leurs idées et leurs actions comme les moteurs principaux non seulement de leurs récits, mais aussi et surtout de la guerre elle-même. Comme évoqué précédemment, le cinéma du Vietnam est avant tout un cinéma de l'Amérique elle-même, et les militaires qui en sont les personnages principaux sont généralement les clés nécessaires pour comprendre les messages que les films tentent de faire passer au sujet des USA. Si la complexité de ces œuvres ne permet souvent pas de tracer un parallèle systématique entre les militaires et les symboles qu'ils incarnent, le ton général des films, la mise en scène, les récits et surtout la manière dont sont représentés ces militaires au-

delà de leur simple discours verbal, permettent de prendre du recul et d'en dégager les thématiques centrales.

C'est donc ici l'un des éléments les plus intéressants à ressortir de cette analyse. Dans l'immense majorité des cas, comprendre la manière dont sont représentés les militaires dans les films permet de comprendre les messages que l'œuvre porte. Afin d'explicitier ce constat, l'évolution de la représentation des militaires sera reprise en parallèle de l'évolution des messages des films précédemment analysés.

En 1968, *The Green Berets* présente une unité d'élite remplie de gros bras charismatiques et virils dans un film qui selon les codes du western montre ses militaires comme des cow-boys patriotiques. Héroïques, se sacrifiant tant les uns pour les autres que pour les Vietnamiens qu'ils sont heureux de venir secourir, les militaires de *The Green Berets* sont au service d'un message à la gloire non seulement de l'armée, mais également de l'idéologie américaine. Sorti à une époque où il n'était pas encore possible de lire avec lucidité le conflit vietnamien encore en cours, le film reste en décalage avec la pensée de l'époque, en témoigne son relatif échec commercial par rapport aux attentes, et son naufrage critique. Vient ensuite *M*A*S*H* qui, pour contourner le danger de traiter frontalement le Vietnam, place son action en Corée et fait de ses militaires des médecins. L'on perçoit ici des militaires qui par leur absence de but, leur irrespect total de la hiérarchie et de toute valeur militaire qu'ils tournent en dérision, s'opposent fondamentalement à la vision du militaire de *The Green Berets*, les seuls militaires de *M*A*S*H* y ressemblant étant humiliés et ridiculisés tout au long du film. Ils explicitent ainsi les messages du film sur l'absurdité de la guerre ainsi que ses commentaires sur l'armée et la société américaine, les militaires ne semblant vivre que pour des plaisirs futiles typiquement américains (golf, nourriture en abondance, football américain, ...). Après *M*A*S*H*, près de dix ans s'écoulent avant l'arrivée de *The Deer Hunter* et le début des premières tendances dans l'évolution de la représentation des militaires et des messages des œuvres, *The Green Berets* et *M*A*S*H* étant plus singuliers et à part. Dans *The Deer Hunter* et *Apocalypse Now*, l'on rentre dans une nouvelle phase du Vietnam au cinéma, celle de l'utilisation de ce cadre et de sa puissance évocatrice pour raconter des histoires aux proportions et aux tons dépassant ceux de films de guerre traditionnels. La représentation peu réaliste et volontairement exacerbée de l'armée et des militaires permet à Cimino et Coppola de distancier le spectateur d'une lecture premier degré et politique de leurs films qui ne s'y intéressent pas réellement. Les militaires sont avant tout des hommes troublés, comme les films sont avant tout des reflets sur l'humanité. C'est seulement avec l'arrivée de *Platoon* qu'Oliver Stone ouvre la voie avec son film qui

tranche avec les précédentes représentations distantes et métaphoriques du conflit. *Platoon* a cela de particulier qu'il a été un avant-gardiste dans sa manière de parler du Vietnam. Si *The deer hunter* et *Apocalyp se Now* ne s'aventuraient pas dans des commentaires directs sur le Vietnam, c'est en partie parce que le contexte socio-politique semblait encore trop hostile, la blessure vietnamienne étant encore trop vive. *Platoon* dans sa manière de montrer les militaires et de leur rendre hommage va participer à déclencher un mouvement de réhabilitation du vétéran du Vietnam, ce qui était son objectif premier. À travers sa représentation réaliste du militaire, le film parvient à développer des messages plus « réalistes », portant sur des considérations plus directement liées au Vietnam. Si *Hamburger Hill* fonctionne essentiellement de la même manière et pourrait presque sonner comme redondant dans l'évolution des films du Vietnam, il permet de mettre en lumière le fait que *Platoon* semble, en plus d'avoir marqué les esprits, avoir ouvert la voie à de nombreux films dans la même veine. *Full Metal Jacket* suit toujours cette lignée de films plus réalistes et terre à terre, bien qu'il permette en représentant notamment la formation de militaires et en les suivant sur une plus longue période, d'en observer l'évolution à plus long-terme. De plus, en laissant ses militaires exprimer leur personnalité dans un chaos qui ne laisse plus la place à la hiérarchie, les militaires de *Full Metal Jacket* montrent la manière dont les USA s'expriment au Vietnam, dans ce qu'ils ont de plus pervers. Ce thème sera repris de manière très différente dans *Good morning Vietnam* qui laisse la place de soldat à d'autres types de militaires, lui permettant là aussi d'exprimer des idées très différentes. En représentant à la fois des militaires « rock & roll », des leaders ayant des choses à cacher et des gradés névrosés et déconnectés de la réalité, le film oppose des visions différentes en en moquant les aspects qu'il trouve les plus répréhensibles et coupables de la débâcle vietnamienne. La plaie vietnamienne est avec consécutivement *Platoon*, *Hamburger Hill*, *Good Morning Vietnam*, puis par la suite *Born on the fourth of July* et *Casualties of War*, bien ouverte. Après une phase d'observation où le Vietnam n'était traité que de loin, l'enchaînement de ces films en à peine trois ans aura été déterrer le Vietnam dans la culture populaire, alors même que la société américaine avait tout fait pour l'oublier.

C'est *Flight of the Intruder* qui sonne la fin de cette phase. La représentation des militaires est ici très différente de celle des films des années 80. Le film, en montrant des militaires qui ressemblent nettement plus à ceux de *The green berets*, en reprend partiellement les messages. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de montrer comment les USA vont gagner cette guerre, il est ici question de pourquoi ils n'auraient jamais du la perdre. L'on traite ici la blessure vietnamienne de manière très différente que dans les films précédents, ce qui sera confirmé par

le troisième film du Vietnam d'Oliver Stone. *Heaven and Earth*, bien que portant toujours les messages de son auteur, les amène de manière très différente. Les militaires ne sont ici plus le cœur du film et ne font office que de personnages secondaires. De plus, on n'en voit presque plus la part militaire. La société a évolué, et les films du Vietnam aussi. Oliver Stone aura probablement été l'auteur influençant le plus l'univers cinématographique du Vietnam, en ce qu'il en incarne parfaitement les évolutions. D'une représentation réaliste des soldats dans *Platoon* rouvrant la plaie vietnamienne aux USA, à un film se concentrant sur la politique derrière la guerre et le retour des vétérans au pays dans *Born on the fourth of July*, œuvre politique au milieu d'une période où les films commençaient à aborder cet aspect, avant de clôturer le cinéma vivant le Vietnam comme une expérience émotionnellement engageante et grave dans *Heaven and Earth*, en y accordant une vision toute autre. Ce n'est donc pas anodin que ce soit lui qui ait à la fois inauguré et clôturé la grande période ayant vu apparaître la plupart des films du Vietnam.

En effet, *Forrest Gump* sera très différent et traitera pour la première fois du conflit avec une réelle légèreté. Les militaires sont drôles, traités avec moins de gravité, moins de poids, et le Vietnam devient une opportunité pour eux de devenir des hommes accomplis plus que comme un terrain détruisant leur innocence.

We were soldiers sort de nouveau près de dix ans plus tard, montrant définitivement qu'une page s'est tournée dans le cinéma du Vietnam qui n'avait plus intéressé grand monde. Et ce film de Randall Wallace vient confirmer cela en traitant cette guerre plus comme une guerre plus classique, moins vécue comme le traumatisme d'une génération, notamment parce que le traumatisme semble alors avoir été digéré. Ce traumatisme était d'autant plus passé, le film sortant quelques mois après les événements du 11 septembre, qui consacraient le passage définitif pour l'Amérique à autre chose que le Vietnam. Le film sonne tant dans sa représentation du militaire au Vietnam comme la représentation de n'importe quel militaire de film de guerre que dans son absence de réel traitement de la politique de celle-ci, comme un film n'ayant pas pour ambition d'impacter le public dans sa vision du Vietnam. Ce sera également le cas de *Rescue Dawn* qui ne traite pas du tout du Vietnam et qui en fait simplement le décor d'un film d'action plus traditionnel. Le Vietnam cinématographique n'a depuis *Heaven and Earth*, plus du tout ni la portée, ni l'ambition des œuvres sorties auparavant. Il devient simplement un contexte comme un autre pour raconter des histoires, sans que celles-ci ne contribuent à l'élaboration d'un cadre socio-culturel impactant l'imaginaire collectif, et contribuant à faire passer un traumatisme.

Incarnation parfaite du continuum entre culture populaire et relations internationales, le cinéma du Vietnam aura à la fois été, comme développé plus tôt, tant un reflet des évolutions de l'époque qu'un réel catalyseur de changement. Les nombreuses représentations du Vietnam au cinéma (en particulier celles sorties avant le passage du millénaire), ont chacune apporté leurs messages et leurs thématiques à un public qu'elle a beaucoup marqué. D'une part, le cinéma a donc été une manière d'exprimer un traumatisme commun, en participant à le réactiver afin d'en tirer certains enseignements que le silence ayant fait suite à la fin de la guerre ne permettait pas. Et d'autre part, le fait d'avoir remué le couteau dans la plaie et d'avoir réactivé le débat autour de l'héritage du Vietnam a assurément permis une certaine guérison de cette blessure nationale.

Si la place du cinéma du Vietnam dans l'héritage cinématographique, en particulier des années 70 et 80 est indéniable, de plus en plus d'auteurs lui reconnaissent l'impact important qu'il a pu avoir sur l'héritage socio-culturel de la guerre par sa représentation du conflit et des militaires qui y ont participé.

Enfin, si cette recherche aura permis de mettre en avant de nombreux éléments, elle a aussi permis de réaliser les vastes sujets qui restent à explorer. Ouvrir l'analyse aux différents films à plus petit budget permettrait par exemple de considérer des visions différentes d'auteurs généralement plus libres dans leur processus créatif. Par ailleurs, comparer l'évolution des militaires du cinéma du Vietnam à celui d'autres guerres impliquant les USA pourrait permettre de ressortir certaines tendances générales, et ainsi de mettre à jour les tendances spécifiques aux films du Vietnam. Enfin, si cette recherche a pu décrypter la vision américaine du conflit, la prise en compte de films non-américains sur le même sujet (qu'ils soient Vietnamiens ou non) offrirait la possibilité de confronter ces différents points de vue, ce qui permettrait assurément de confirmer, si besoin était, le fait que le cinéma états-unien du Vietnam est avant tout un cinéma de l'Amérique.

V. Bibliographie

Monographies

ALLEN, Richard, 2001. *Cognitive Film Theory : Wittgenstein, Theory and the Arts*. pp. 174-209.

ANDEREGG, Michael, 1991. *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Temple University Press. Culture and the Moving Image.

CAMPBELL, Joseph, 1949. *The hero with the thousand and one faces*. PUN - Éditions universitaires de Lorraine.

CARLSNAES, Walter, RISSE-KAPPEN, Thomas et SIMMONS, Beth A., 2002. *Handbook of International Relations*.

DITTMER, Jason et BOS, Daniel, 2019. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Rowman & Littlefield.

GREGORY, Marshall, 1997. *Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives*. University of Notre Dame Press.

LANGER, Howard, 2005. *The Vietnam War: An Encyclopedia of Quotations*. Greenwood Publishing Group.

LEOTTA, Alfio, 2018. *The Cinema of John Milius*. Lexington Books.

MCKEEVER, Robert J., 1989. American Myths and the Impact of the Vietnam War: Revisionism in Foreign Policy and Popular Cinema in the 1980s. : WALSH, Jeffrey et AULICH, James (éd.), *Vietnam Images: War and Representation*. London : Palgrave Macmillan UK. pp. 43-56. Insights.

MURAIRE, André, 2015. *Hollywood-Vietnam. La guerre du Vietnam dans le cinéma américain: mythes et réalités*. Michel Houdiard Editeur.

O'MEARA, Dan, MACLEOD, Alex, GAGNON, Frédérick et GRONDIN, David, 2016. *Movies, myth, & the national security state*. Boulder : Lynne Rienner Publishers.

ONUF, Nicholas Greenwood, 1989. *World of Our Making: Rules and Rule in Social Theory and International Relations*.

- RAYMOND, Diane et RAYMOND, Diane Christine, 1990. *Sexual Politics and Popular Culture*. Popular Press.
- SEARLE, William J., 1988. *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*. Popular Press.
- SELF, Robert T., 2002. *Robert Altman's Subliminal Reality*. U of Minnesota Press.
- STRINATI, Dominic, 2000. *An Introduction to Studying Popular Culture*. Psychology Press.
- SUID, Lawrence H., 2002. *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*. University Press of Kentucky.
- WEBER, Cynthia, 2021. *International Relations Theory: A Critical Introduction*. Routledge.
- WALTER, Benjamin, 1935. *L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*.

Articles scientifiques

- ARBOIT, Gérald, 2005. Sébastien Denis, dir., « L'armée à l'écran », CinémAction, 113. Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4e trim. 2004, 280 p. *Questions de communication*. 1 décembre 2005. N° 8, pp. 413-415.
- BALZACQ, Thierry, 2016. Chapitre 4 - Le poststructuralisme. *References*. 6 décembre 2016. pp. 251-358
- BATES, MILTON J., 1994. Oliver Stone's « Platoon » and the Politics of Romance. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1994. Vol. 27, n° 1, pp. 101-121.
- BATTISTELLA, Dario, CORNUT, Jérémie et BARANETS, Élie, 2019. *Théories des relations internationales: Chapitre 5: La vision libérale*. Presses de Sciences Po.
- BIMBENET, Jérôme, 2007. Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps. *U*. 2007. pp. 121-148.
- BOHANNON, Kristi M, 2001. Adapting to Vietnam: A Look at MASH and Heart of Darkness from Books to Films. *University of Tennessee*. 2001. pp. 19.
- BOUGIE, Geneviève, 1999. La guerre du Vietnam vue par Hollywood. *Bulletin d'histoire politique*. 1999. Vol. 8, n° 1, pp. 70.
- BOUTET, Marjolaine, 2008. Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni. *Hermès, La Revue*. 2008. Vol. n° 52, n° 3, pp. 75-82.

BOYD, David, 1980. The Deer Hunter: The Hero and the Tradition. *AJAS*. 1980. Vol. 1, n° 1, pp. 41-51.

CARROLL, Noël, 1985. The Power of Movies. *Daedalus*. 1985. Vol. 114, n° 4, pp. 79-103.

CARRUTHERS, Susan, 2010. Bringing it all back home: Hollywood returns to war. *Small Wars and Insurgencies*. 4 juin 2010.

CASO, Federica et HAMILTON, Caitlin, 2015. *Popular culture and world politics : Theories, methods, pedagogies*. E-International Relations.

CHONG, Sylvia Shin Huey, 2005. Restaging the War: « The Deer Hunter » and the Primal Scene of Violence. *Cinema Journal*. 2005. Vol. 44, n° 2, pp. 89-106.

CLARKE, Liz, 2006. Ideal Heroes: Nostalgic Constructions of Masculinity in *Tigerland* and *We Were Soldiers*. *Literature/Film Quarterly*. 2006. Vol. 34, n° 1, pp. 19-26.

COLLARD, Fabienne, GOETHALS, Christophe, PITSEYS, John et WUNDERLE, Marcus, 2016. La production cinématographique. *Dossiers du CRISP*. 2016. Vol. N° 86, n° 1, pp. 9-33.

COWANS, Jon, 2010. A Deepening Disbelief: The American Movie Hero in Vietnam, 1958-1968. *The Journal of American-East Asian Relations*. 2010. Vol. 17, n° 4, pp. 324-351.

DANIEL, J. Furman et MUSGRAVE, Paul, 2017. Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations. *International Studies Quarterly*. 10 novembre 2017. Vol. 61.

DOHERTY, Thomas, 1988. Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie. *Film Quarterly*. 1988. Vol. 42, n° 2, pp. 24-30.

DOWELL, Pat, 1994. Review of *Heaven and Earth*. *Cinéaste*. 1994. Vol. 20, n° 3, pp. 56-57.

DUCRET, André, 2011. Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*. *Sociologie de l'Art*. 2011. Vol. OPuS 16, n° 1, pp. 233-237.

DURAND, Étienne de, 2005. L'armée américaine, la république impériale et ses soldats. *Herodote*. 2005. Vol. no 116, n° 1, pp. 22-43.

EMMONS ALLISON, Juliann et GREGG, Robert, 2000. International Relations on Film. *The American Political Science Review*. 1 juin 2000. Vol. 94, pp. 510.

- FELKER, Mike, 1988. « Platoon » and « Full Metal Jacket ». Back to Vietnam. *Jump Cut*. 1988. Vol. A Review of Contemporary Media, n° 33, pp. 28-30.
- FELLERS, Carla A., 2005. “What a Wonderful World”: The Rhetoric of the Official and the Unofficial in Good Morning, Vietnam. *War, Literature & The Arts*. 2005. Vol. 2004, n° 16.
- FORSYTH, Scott, 1992. Hollywood’s War on the World: The New World Order as Movie. *Socialist Register*. 18 mars 1992. Vol. 28.
- FREEDMAN, Carl, 1990. History, Fiction, Film, Television, Myth: The Ideology of MASH. *The Southern Review*. 1 janvier 1990. Vol. Periodicals Archive Online.
- FUCHS, Cindy, 1990. Review of Casualties of War. *Cinéaste*. 1990. Vol. 17, n° 3, pp. 40-42.
- GATES, Philippa, 2005. “Fighting the Good Fight:” The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Combat Film. *Quarterly Review of Film and Video*. 1 octobre 2005. Vol. 22, n° 4, pp. 297-310.
- GRAYSON, Kyle, DAVIES, Matt et PHILPOTT, Simon, 2009. Pop Goes IR? Researching the Popular Culture–World Politics Continuum. *Politics*. 1 octobre 2009. Vol. 29, pp. 155-163.
- GUÉRIN-BARGUES, Cécile, 2018. Les Pentagon Papers ou la politique entre mensonges et dissimulations. *Université de Paris, Nanterre*.
- HALLIN, Dan, 1994. Images de guerre à la télévision américaine: Le Vietnam et le Golfe persique. *Hermès*. 1994. Vol. N° 13-14, n° 1, pp. 121.
- HARSHE, Rajen, 2006. Culture, Identity and International Relations. *Economic and Political Weekly*. 2006. Vol. 41, n° 37, pp. 3945-3951.
- HELLMANN, John, 1982. Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now. *American Quarterly*. 1982. Vol. 34, n° 4, pp. 418-439.
- HERZOG, Tobey C., 1988. John Wayne in a Modern Heart of darkness: The American Soldier in Vietnam. *Search and Clear*. 1988. pp. 16-25.
- KANG, Hyeong-min, 1999. From Self To Other In Oliver Stone’s Vietnam Trilogy: Platoon, Born On The Fourth Of July, and Heaven And Earth. *Theses and Dissertations*. 1 décembre 1999.

- KLOTZ, Audie, LYNCH, Cecelia, BOUYSSOU, Rachel et SMOUTS, Marie-Claude, 1999. Le constructivisme dans la théorie des relations internationales. *Critique internationale*. 1999. Vol. 2, n° 1, pp. 51-62.
- KUJAWSKA-LIS, Ewa, 2000. Symbolism and Imagery in "Heart of Darkness" and "Apocalypse Now". *Acta Neophilologica*. 2000. N° II, pp. 133-153.
- KUNZ, Don, 2002. Barry Levinson's Good Morning, Vietnam. *War, Literature & The Arts*. 2002. Vol. 2002, n° 14.
- LARSON, Stephen, 2013. The narrative structure and antiwar discourse of Born on the Fourth of July: Screenplay and film. *Journal of Adaptation in Film & Performance*. 1 mai 2013. Vol. 6, n° 1, pp. 27-41.
- LYNCH, Cecilia et KLOTZ, Audie, 1999. Le constructivisme dans la théorie des relations internationales. *Critique internationale*. 1 avril 1999. Vol. 2, n° 2, pp. 51-62.
- MACDONALD, Dwight, 1953. A Theory of Mass Culture. *Diogenes*. 1 juin 1953. Vol. 1, n° 3, pp. 1-17.
- MATTHEWS, Marilyn, 2009. Apocalypse Now: Breakdown or Breakthrough? *Psychological Perspectives*. 18 novembre 2009. Vol. 52, n° 4, pp. 482-494.
- MCKENZIE, Ashlie P., 2010. *Casualties of war: The demasculinization of the Vietnam veteran in American film*. University of Houston-Clear Lake.
- MCKINNEY, Devin, 1990. Review of Born on the Fourth of July. *Film Quarterly*. 1990. Vol. 44, n° 1, pp. 44-47.
- MONTAGNER, Suzanne, 2013. *La jungle dans Platoon et Apocalypse Now : le soldat américain face à sa propre nature*. 2013. Art et Histoire de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art.
- NYE, Joseph S., 1990. Soft Power. *Foreign Policy*. 1990. N° 80, pp. 153-171.
- NYE, Joseph S., 2008. Public Diplomacy and Soft Power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. 1 mars 2008. Vol. 616, n° 1, pp. 94-109.
- ØSTERUD, Øyvind, 1996. Antinomies of Postmodernism in International Studies. *Journal of Peace Research*. 1 novembre 1996. Vol. 33, n° 4, pp. 385-390.

PAUZET, Anne, 2005. Représentations picturales et imaginaire collectif. *Ela. Etudes de linguistique appliquée*. 2005. Vol. no 138, n° 2, pp. 137-151.

PLANTINGA, Carl, 2012a. Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema. *New Literary History*. 2012. Vol. 43, n° 3, pp. 455-475.

POZNER, Valérie, 2017. « Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946. *1895*. 2017. Vol. n° 83, n° 3, pp. 136-185.

PRATS, Armando José, 2006. Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in *We Were Soldiers*. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. 2006. Vol. 62, n° 2, pp. 99-144.

PROROKOVA, Tatiana, 2018. Human Duality, Moral Transformation, and the Vietnam War in *Apocalypse Now* and *Full Metal Jacket*. *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*. 28 décembre 2018. Vol. 1, n° 2, pp. 90-102.

ROUSSELOT, Philippe, 2019. Forces spéciales dans les salles obscures. *Inflexions*. 12 septembre 2019. Vol. N° 42, n° 3, pp. 121-132.

SCHALK, David L., 1995. L'Opinion américaine devant la guerre du Vietnam (American public opinion and the Vietnam War). *Journal of American History*. 1 juin 1995. Vol. 82, n° 1, pp. 363-365.

SCHWEITZER, Rich, 1990. Born to Kill: S. Kubrick's « Full Metal Jacket » as Historical Representation of America's Experience in Vietnam. *Film and History*. 1990. Vol. 20, n° 3.

SHARRETT, Christopher, 1990. Review of *Born on the Fourth of July*. *Cinéaste*. 1990. Vol. 17, n° 4, pp. 48-50.

SLOTKIN, Richard, 1989. Gunfighters and Green Berets: The Magnificent Seven and the Myth of Counter-Insurgency. *Radical History Review*. 1989. Vol. 44.

STEPHENS, Rebecca L., 1997. Distorted reflections: Oliver Stone's *Heaven and Earth* and Le Ly Hayslip's « when heaven and earth changed places ». *The Centennial Review*. 1997. Vol. 41, n° 3, pp. 661-669.

STORA, Benjamin, 1996. Le cinéma américain pendant la guerre du Vietnam le mythe de « l'avalanche ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 1996. Vol. 49, n° 1, pp. 149-155.

SUID, Lawrence, 1978. « APOCALYPSE NOW »: Francis Ford Coppola Stages His Own Vietnam War. *Cinéaste*. 1978. Vol. 8, n° 3, pp. 32-61.

SZAMUELY, George, 1988. Hollywood goes to Vietnam. *Scholarly Journals*. 1988. Vol. 85, n° 1.

TESSIER, Laurent, 2005. Monuments et films-monuments. *Sociologie de l'Art*. 2005. Vol. OPuS 7, n° 2, pp. 107-144.

TESSIER, Laurent, 2008. La place des films de fiction dans les dispositifs de lutte pour la reconnaissance : les cas de Platoon et Indigènes. *L'Année sociologique*. 13 octobre 2008. Vol. 58, n° 2, pp. 435-460.

TOPLIN, Robert Brent, 1998. Special Editor's Introduction: Oliver Stone as Cinematic Historian. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*. 1998. Vol. 28, n° 1, pp. 5-7.

TRAFTON, John, 2011. The 'anti-war film' and the 'anti-war-film': A reading of Brian De Palma's Redacted (2007) and Casualties of War (1989). *Journal of War & Culture Studies*. 1 juin 2011. Vol. 4, n° 1, pp. 113-126.

VAN, Trinh Thi, VAN, Nguyen Hong et PHUC, Nguyen Thi Thu, 2020. THE VIETNAM SYNDROME IN FORREST GUMP MOVIE SCRIPT. *VNU Journal of Foreign Studies*. 25 février 2020. Vol. 35, n° 6.

WELDES, Jutta, 1999. Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture. *Millennium*. 1 mars 1999. Vol. 28, n° 1, pp. 117-134.

WOODMAN, Brian J., 2001. Represented in the margins: images of african american soldiers in Vietnam war combat films. *Journal of Film and Video*. 2001. Vol. 53, n° 2/3, pp. 38-60.

WOODMAN, BRIAN J., 2003. A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnamese Super-Soldiers and America's Defeat in the War. *Journal of Film and Video*. 2003. Vol. 55, n° 2/3, pp. 44-58.

Thèses et mémoires

AZIZA, Samy, 2008. Approche philosophique du nihilisme dans l'oeuvre de Stanley Kubrick. These de doctorat. Paris 1.

BALLION, Frédérique, 2014. La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après guerre à la chute du mur de Berlin. phdthesis. Université de Bordeaux.

BART, van Tricht, 2008. Vietnam War Movies. Representations of a Controversial War. From China Gate (1957) to Rescue Dawn (2006). Mémoire. Utrecht: Faculty of Humanity.

FRANK P TOMASULO, Ph D., 1990. The Politics of Ambivalence: APOCALYPSE NOW as Prowar and Antiwar Film. From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film.

Sources en ligne

AMERICAN COLLEGE OF PHYSICIANS. M.A.S.H. Revisited. [en ligne].
[Consulté le 27 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.acponline.org/about-acp/chapters-regions/united-states/tennessee-chapter/mash-revisited>

AFI's 100 Years...100 Movies, 2021. *American Film Institute* [en ligne].
[Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies/>

JONES, Harry, 2019. Feature: Apocalypse Now at 40: how America ignores its own insanity. *Counteract – News | Music | Film | Food*. 15 août 2019. [Consulté le 24 juin 2021].
Disponible à l'adresse : <https://counteract.co/film-and-tv/feature-apocalypse-now-at-40/>

NW, 1615 L. St, Suite 800 Washington et Inquiries, DC 20036USA202-419-4300 | Main202-857-8562 | Fax202-419-4372 | Media, 2011. Chapter 5: The Public and the Military. *Pew Research Center's Social & Demographic Trends Project* [en ligne]. 5 octobre 2011.
[Consulté le 27 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.pewresearch.org/social-trends/2011/10/05/chapter-5-the-public-and-the-military/>

WELDES, Jutta et ROWLEY, Christina, 2015. So, How Does Popular Culture Relate to World Politics? *E-International Relations* [en ligne]. 29 avril 2015. [Consulté le 6 avril 2021].
Disponible à l'adresse : <https://www.e-ir.info/2015/04/29/so-how-does-popular-culture-relate-to-world-politics/>

ZECEVIC, Danilo, 2010. John Milius. *Les dossiers d'Acmé* [en ligne]. Printemps 2010. N° 5.
[Consulté le 19 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://issuu.com/revueacme/docs/dossiers_acme_milius

Autres sources

ASHMORE Harry S., Center Magazine, Discussion, juillet-août 1978.

WAYNE, John, 1965. *John Wayne Letter to Lyndon Johnson - The Green Berets Movie*.

1965. Library of Congress-DC-USA

Résumé : Ce mémoire expose une analyse de l'évolution de la représentation de la figure du militaire dans le cinéma états-unien du Vietnam. Quinze longs-métrages sont analysés, de *The Green Berets* à *Rescue Dawn*. Ainsi, ce mémoire se penche sur l'évolution conjointe du cinéma et de l'imaginaire collectif américain au travers de la culture populaire.

Mots-clés : Vietnam, cinéma, militaires, USA, culture populaire

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication

École des sciences politiques et sociales (P.S.A.D.)

Place Montesquieu, 1 bte L2.08.05, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/psad