

Viviane Thill

Les maîtres de guerre

Petite histoire du film de guerre américain de 1918 à 1998

« *La guerre comme si vous y étiez* », promettaient nombre de médias à la sortie du film *Saving Private Ryan* (1998), alors que le réalisateur Steven Spielberg déclarait avoir voulu filmer « la réalité des combats ». « *Ce film montre parfaitement ce qu'est la guerre* », s'exclamait un autre critique non moins enthousiaste à propos du film *The Unbeliever*, sorti... en 1918 ! Le réalisme des scènes de combat a toujours été l'un des principaux arguments de vente du genre. Pourtant, cette notion de réalisme a évolué, de même que les conventions et les codes qui régissent le film de guerre, et qui se transforment moins en fonction de la guerre mise en scène que de la situation politique dans laquelle chaque film est tourné.

You can't show war as it really is on the screen, [unless] you could fire real shots over the audience's head every night, and have actual casualties in the theater. (Sam Fuller)

Avant l'invention de la photographie, la population civile qui avait la chance de ne pas être touchée directement par les combats n'avait jamais vu de champ de bataille, si ce n'est en peinture. C'est sans doute pourquoi les premiers « vrais » morts sur les photos prises par Alexander Gardner après la bataille d'Antietam (guerre de Sécession) en septembre 1862 et exposées (en stéréoscopie !) la même année à New York ont à la fois choqué et fasciné le public. Le *New York Times* écrit alors que les photos « brought home to us the terrible reality and earnestness of war¹ ».

Moins d'un an après Antietam, en juillet 1863, le même photographe se retrouve à la bataille de Gettysburg. Il en rapporte quelques clichés devenus célèbres et aussi les premiers exemples connus de photos manipulées. Le corps d'un même soldat se retrouve, en effet, dans des positions et des endroits différents, sur plusieurs images, preuve que Gardner a déplacé le cadavre et l'a mis en scène dans des positions qu'il jugeait les plus dramatiques possible. Dès ses débuts, la

photographie de guerre, pour mieux faire ressentir l'horreur et le « réalisme » de la situation, devient ainsi une mise en scène de la réalité.

La guerre hispano-américaine (1898) est la première à être filmée, mais il faut attendre la Première Guerre mondiale pour voir se généraliser les images de bataille dans les « actualités filmées ». La lourdeur et l'encombrement des caméras interdisent cependant aux cameramen de se risquer sur le front et les scènes de bataille sont donc presque toutes reconstituées après coup. Ce sont ces images mises en scène qu'on retrouve aujourd'hui dans de nombreux documentaires sur la Première Guerre mondiale ! La reconstitution permet aussi de mieux contrôler les images. Les responsables politiques ont entretemps compris le pouvoir et les dangers du cinéma et, très vite, les images de la guerre vont, dans tous les pays, être soumises à la censure.

Réalisé durant les premiers jours de la bataille de la Somme, le documentaire

The Battle of the Somme sort dans les salles britanniques en août 1916, alors que la bataille (qui durera jusqu'en novembre) est encore en cours. Tournées par deux cameramen, les images des premiers jours de combat sont vues en Grande-Bretagne par près de la moitié de la population ! Inscrit au registre « Mémoire du monde » de l'Unesco, le film a été minutieusement restauré par l'Imperial War Museum, qui a pu établir que – contrairement à ce qu'on a longtemps cru – la grande majorité des scènes dans le film sont réelles, seuls quelques plans ayant été reconstitués, dont notamment la séquence (revue depuis dans tous les films sur la Première Guerre mondiale) où les soldats s'élancent hors de la tranchée, franchissent les barbelés et courent à travers le *no man's land* vers l'ennemi qui les mitraille. Et le *Manchester Guardian* de s'écrier : « The real thing at last » !

Les héros du documentaire sont de simples soldats, partis à la guerre dans la bonne humeur (ils sourient et font de grands signes à la caméra) et qu'on re-

trouve, harassés et choqués, après la bataille. Appelé ou volontaire, ce soldat sans grade, le « poilu », « troufion » ou « bidasse » des Français, le « doughboy » anglais, le « private » ou « grunt » américain reste jusqu'à aujourd'hui, aux côtés parfois d'un sous-officier ou officier subalterne, le personnage principal de la plupart des films de guerre.

Les prisonniers allemands que l'on voit dans *The Battle of the Somme* ne sont pas présentés comme des brutes sanguinaires, mais des hommes visiblement soulagés d'avoir échappé au pire. Ils ne ressemblent en rien aux « Huns » que met en scène à la même époque le cinéma américain pour justifier l'entrée en guerre des États-Unis. L'ennemi que partent combattre les Américains est personnifié par un officier prussien immanquablement sadique, souvent interprété par Erich von Stroheim comme dans *Hearts of Humanity* (1918) dans lequel, avant de violer une infirmière, il jette tout simplement par la fenêtre le bébé en pleurs qu'elle tenait dans ses bras !

La souffrance des soldats

Dès 1918, Charles Chaplin réutilisera dans *Shoulder Arms* des images qui étaient d'évidence déjà devenues des clichés : Charlot est dans ce film un « simple soldat » qui s'essaie en vain à marcher au pas lors de l'entraînement (qui deviendra un épisode obligé de nombreux films de guerre jusqu'à son apogée dans *Full Metal Jacket*), puis dans les tranchées. La pluie omniprésente dans les films sur les tranchées est remplacée chez lui par une véritable inondation dans laquelle Charlot manque de se noyer !

Mais, influencé notamment par la littérature, le ton va rapidement changer et dans les années 1920, le cinéma montre avant tout l'horreur de la guerre et la souffrance des soldats. Adapté du roman (allemand) d'Erich Maria Remarque par Lewis Milestone, *All Quiet on the Western Front* est considéré comme le chef-d'œuvre du genre. Les deux hommes avaient connu la guerre, Milestone comme cameraman de l'armée américaine, ce qui explique sans doute l'efficacité avec laquelle sont mises en scène les combats. En montrant un professeur de littérature classique pousser ses jeunes élèves à « mourir pour la patrie » à l'instar des héros antiques, le film dénonce l'attitude des dirigeants et de l'intelligentsia, prêts à sacrifier la jeune génération sur l'autel d'un patriotisme aussi rigide que dou-

teux. Dans *Born on the 4th of July*, Oliver Stone situera lui aussi une scène de recrutement dans une école, mais chez lui, les jeunes hommes s'engagent pour imiter John Wayne plutôt que les héros grecs.

Après l'entraînement des recrues, Lewis Milestone reprend l'image des tranchées et des barbelés – dans une séquence terrible, on voit les mains arrachées d'un soldat restées accrochées aux barbelés –, les corps à corps avec l'ennemi (filmés de façon très physique), des villages en ruines et la séquence souvent reprise où un jeune militaire blessé à mort un soldat ennemi, qui agonise ensuite interminablement à côté de lui et à qui il finit

La guerre hispano-américaine (1898) est la première à être filmée, mais il faut attendre la Première Guerre mondiale pour voir se généraliser les images de bataille dans les « actualités filmées ».

par demander pardon. Le film comporte aussi la scène emblématique où l'on voit le personnage principal, très traumatisé par son expérience, revenir chez lui. Très vite, il se révèle incapable de se réintégrer dans la vie normale et dans un monde dans lequel les civils continuent de parler de la guerre en des termes héroïques. Décidant qu'il préfère la fraternité avec ses camarades à ces gens à qui il est impuissant à communiquer son expérience, il retourne à la guerre, préfigurant beaucoup d'autres soldats, jusqu'au déclin du récent *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009).

Si *All Quiet on the Western Front* est exceptionnellement cru dans les images qu'il montre de la violence guerrière, il refuse aussi, et de façon plus inhabituelle, tout romantisme (contrairement à beaucoup d'autres films sur la guerre de 14-18, il ne contient pas d'histoire d'amour) et se termine par la mort du protagoniste principal, tout à la fin de la guerre, ce qui rend sa disparition d'autant plus absurde.

Le film de Lewis Milestone est ainsi un des rares films de combat qui évite la « romantisation » ou l'exaltation de la guerre. De plus, il ne pose pas, comme la plupart des films de propagande, la question « why we fight » – appelant inévitablement la réponse « contre l'empire du

Mal quel qu'il soit, et pour la liberté et la démocratie » –, mais : « who wanted the war ? » C'est donc la question plus ouvertement politique de la responsabilité qui est adressée ici au spectateur, le film lui-même ne donnant pas de réponse. Le phénomène ne reste d'ailleurs pas cantonné aux États-Unis. En France, Abel Gance avait tourné dès 1919 *J'accuse* et, en Allemagne, Georg Wilhelm Pabst sort en 1930 *Westfront 1918*, qui fera grande impression, mais évite de poser la question des causes de la guerre.

Cette prise de conscience des souffrances que provoque la guerre n'empêche pas celle-ci d'être vue par ailleurs comme une grande aventure dans laquelle des héros virils multiplient les exploits épiques, comme *Wings* (1927), écrit et tourné par des pilotes de guerre (respectivement le scénariste John Monk Saunders et le réalisateur William Wellman), qui reçut en 1928 le tout premier Oscar du meilleur film.

Néanmoins, les films davantage centrés sur la souffrance et la désillusion des jeunes gens partis à la guerre dominant jusque dans les années 1930. En 1941, la Warner Bros, seule major américaine à militer pour l'entrée en guerre des États-Unis, produit *Sergeant York*, l'histoire (vraie, paraît-il) d'un jeune homme pacifiste qui refuse, pour des raisons religieuses, de partir à la guerre (de 14-18), mais y est finalement forcé et, après une longue réflexion et beaucoup de prières, déclare qu'il y a des situations où il est permis de tuer son prochain.

Why we fight

Dès l'attaque japonaise sur Pearl Harbor en décembre 1942 et l'entrée en guerre des États-Unis est créé l'Office of War Information (OWI), dont l'une des missions est d'encourager Hollywood à expliquer dans ses films les valeurs pour lesquelles vont devoir mourir les soldats américains. C'est le fameux « why we fight » qui sera l'un des *leitmotivs* non seulement d'une célèbre série documentaire, mais également d'un grand nombre de films de fiction qui n'oublient jamais d'intégrer une séquence dans laquelle le but et les raisons de la guerre sont exposés (*Saving Private Ryan* reprendra largement ce questionnement pour y répondre à sa façon). Parfois, le scénario intègre un personnage extérieur, souvent un journaliste plus ou moins sceptique que l'expérience du terrain va persuader du bien-fondé de la guerre.

L'un des soucis de l'OWI est de veiller à ce que le cinéma montre une image unifiée de l'Amérique dans laquelle sévit alors encore un racisme violent. Alors que la ségrégation reste de règle dans l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale², un soldat noir se retrouve en 1943 être l'un des personnages les plus positifs du film *Bataan* (Tay Garnett). Il est intégré dans une petite troupe multi-ethnique réunissant par ailleurs un Juif, un latino catholique (qui meurt en parlant latin !) et un éclaireur philippin, mais aussi un jeune matelot naïf et un vieux soldat cynique (soupçonné de meurtre, ce dernier trouvera la rédemption dans l'héroïsme). Le petit groupe forme ainsi une sorte de microcosme idéalisé de la société américaine, qui sera repris dans de très nombreux films de guerre jusqu'à aujourd'hui. De façon générale, *Bataan* est construit sur le schéma qui deviendra typique : une section hétérogène se voit confier une mission « impossible » (protéger un pont comme dans *Bataan*, faire exploser une forteresse allemande, rejoindre un point de ralliement en traversant le territoire ennemi ou retrouver le soldat Ryan) qu'elle exécutera avec héroïsme, mais dans laquelle beaucoup de soldats et parfois le héros principal mourront.

Bataan poursuivait un autre but bien précis : montrer à la population américaine que s'il arrivait aux Américains de perdre des batailles³, leur sacrifice n'était pas vain et leur héroïsme finirait par leur assurer la victoire sur un ennemi barbare. Systématiquement traités de « no-tailed baboons », les Japonais sont présentés dans ce film comme des tueurs sadiques qui torturent et mutilent leurs victimes. Cette barbarie de l'ennemi est souvent décrite en détail pour justifier la guerre menée contre lui, comme dans *Objective Burma* (Raoul Walsh, 1945) où la découverte des cadavres affreusement mutilés de soldats américains amène un personnage à s'écrier (en parlant des Japonais) : « Wipe 'em out ! »

Le « combat film » emblématique sur la Seconde Guerre mondiale ne sera toutefois tourné qu'en 1949. *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan) est un hommage aux *marines* qui ont aidé à sa réalisation et se serviront largement du mythe suscité par le film pour garantir leurs budgets et attirer de nouvelles recrues en masse. Le film suit le régiment (multiethnique) entraîné par John Stryker (John Wayne) à l'assaut de l'île de Tarawa, puis d'Iwo Jima. Les scènes de combat sont tour-



Antietam, Bodies of Confederate Dead gathered for burial (photographie : Alexander Gardner), archives : Library of Congress, USA

nées en studio et (mal) intégrées dans des images d'archives réelles de la guerre. De l'ensemble se dégage néanmoins une impression de réalisme inattendue⁴, d'autant plus que les archives retenues montrent aussi des cadavres de soldats américains. Par ailleurs, le personnage de John Wayne est certes décrit comme un héros sans peur, mais pas tout à fait sans reproches. C'est un homme obsédé et détruit par la guerre, qui se cherche un fils de substitut dans un jeune soldat présenté comme un intellectuel détestant tout ce que représente Stryker. Mais, quand ce dernier meurt à la fin, le jeune homme comprendra la noblesse de son combat et prendra sa relève. Il n'en reste pas moins que le film prend note que la guerre change ceux qui la font et parfois les rend inaptes à la vie civile.

Steven Spielberg s'est visiblement inspiré de *Sands of Iwo Jima* en préparant *Saving Private Ryan*. La scène du débarquement suit pas à pas le film d'Allan Dwan (qui est bien sûr moins sanglant et John Wayne y fait preuve d'un peu plus d'aplomb que Tom Hanks). La dernière lettre que Stryker a écrit à son fils et qui sera lue à haute voix après sa mort revient également dans le film de Spielberg sous la forme d'une lettre qu'un soldat abattu a écrit à sa femme et qui passera de main en main au fur et à mesure que

vont mourir ses camarades qui ont promis de l'envoyer à sa place. *Bataan* avait utilisé le même stratagème très sentimental de la lettre reprise et terminée après la mort de son auteur par un autre soldat.

Des héros douteux

Steel Helmet de Sam Fuller, lui-même un vétérinaire de la Seconde Guerre mondiale, est le premier film sur la guerre de Corée (1950-1953), tourné en 10 jours, alors que la guerre est en cours. Le film ne plaît pas à l'armée, parce qu'on y voit un Américain abattre un prisonnier de guerre coréen. On y évoque aussi les Américains d'origine japonaise enfermés dans des camps durant la Seconde Guerre mondiale. Pour le reste, Fuller reprend le principe de la section composée d'hommes d'origines différentes, y compris un Noir, puisqu'entre-temps, ceux-ci avaient été intégrés avec les soldats blancs.

De façon générale, les films sur la guerre de Corée sont moins consensuels que ceux sur la Seconde Guerre mondiale. L'objectif de cette guerre est moins compréhensible pour la plupart des Américains, le pays est divisé par la chasse aux sorcières anticommuniste, et les films noirs, avec leur vision très pessimiste de l'humanité, sont passés par là. Du

coup, les films de guerre ne voient plus le monde en noir et blanc, même ceux qui, comme *Attack !*, reviennent à la Seconde Guerre mondiale.

Attack ! (Robert Aldrich, 1956) met en scène un jeune lieutenant (Jack Palance) qui jure de liquider un officier l'ayant abandonné, par lâcheté et opportunisme, avec plusieurs de ses hommes au milieu d'un village tenu par les nazis. Aldrich y relativise certaines notions essentielles – quand il apprend que les militaires allemands voient en lui un ennemi, un soldat américain s'exclame : « I am an American. They are the enemy. How can I be the enemy ? » –, montre des Américains utilisant un prisonnier (SS, mais quand même...) comme appât, thématise la notion de virilité et fait abattre à la fin l'officier lâche par ses propres soldats (préfigurant le phénomène du « fragging » au Vietnam⁵).

En devenant le théâtre de la confrontation entre soldats et officiers, la guerre apparaît dans *Attack !* comme une affaire américano-américaine, reflétant la division de la population dans un pays alors traumatisé par le maccarthysme qui avait fleuri, lui aussi, sur la lâcheté et l'opportunisme de certains.

Le mépris avec lequel les officiers et les généraux traitent les « simples soldats », les réduisant au rang de chair à canon dans *Attack !*, est également le sujet principal du célèbre *Paths of Glory* (1957) de Stanley Kubrick, dans lequel c'est au tour de Kirk Douglas de défendre ses hommes face à des généraux d'autant plus intransigeants qu'ils se trouvent, en 1916, bien

au chaud et en sécurité dans un château. Là encore, un officier qui refuse d'apporter l'aide nécessaire aux hommes envoyés à l'assaut contre l'ennemi est à l'origine d'un conflit où ce ne sera cette fois-ci pas l'officier, mais des soldats (désignés « au hasard » parmi ceux qui, voyant qu'ils seraient abandonnés face à l'ennemi, ont refusé de quitter leur tranchée) qui seront exécutés pour « désertion » après un procès qui ne leur laisse aucune chance.

En 1967, Robert Aldrich récidive avec *The Dirty Dozen*, dans lequel les officiers ne valent guère mieux, mais les soldats eux-mêmes sont désormais des criminels et des fous que le major Reisman (Lee Marvin) reçoit l'ordre d'entraîner. Ce qui ne les empêche pas de se montrer héroïques et le film de respecter le schéma traditionnel de la section multiethnique qui doit accomplir une mission impossible. Mais l'indiscipline et la malpropreté des soldats en font des précurseurs des soldats au Vietnam (alors en cours). Exactement comme ces derniers, ils ne se battent ni pour de vagues raisons démocratiques ni pour la liberté ou même l'honneur, mais juste dans l'espoir de sauver leur peau.

Les soldats ne sont donc définitivement plus les représentants idéalisés d'une démocratie américaine qui vole au secours des autres nations. L'un des rares à ne pas l'avoir compris est John Wayne, qui réalise et interprète en 1968 le premier film américain sur la guerre du Vietnam : *Green Berets*.

Se sentant investi d'une mission patriotique, l'ancien héros de *Sands of Iwo Jima*

est parti gagner la guerre du Vietnam dans un film qui, à l'époque, a provoqué d'innombrables manifestations de protestations dans le monde, y compris au Grand-Duché⁶. John Wayne joue cette fois un béret vert⁷, mais il s'est d'évidence trompé de guerre. *Green Berets* est encore engoncé dans les clichés inhérents aux films tournés pendant et juste après la Seconde Guerre mondiale et parfois John Wayne y confond même le Vietnam et le Far West !

Green Berets est une œuvre de propagande au sens le plus primitif du mot et le film est descendu en flèche dans une Amérique où les protestations contre la guerre prennent de plus en plus d'ampleur. Mais il restera une exception et la guerre du Vietnam donne très vite lieu à des films de plus en plus brutaux qui ne parlent pas directement du Vietnam, mais dans lesquels chacun reconnaît des références à cette guerre. On peut citer bien sûr la satire *M*A*S*H** (Robert Altman, 1970), qui se passe en Corée, suivie deux ans plus tard par *Catch 22* (Mike Nichols), situé durant la Seconde Guerre mondiale et mettant en scène un soldat trouillard qui tente de se faire déclarer comme fou pour ne plus avoir à partir au combat. Ce n'est d'ailleurs pas le premier film à proclamer que mieux vaut être un lâche vivant qu'un héros mort, ce privilège semblant revenir à *The Americanization of Emily* (Arthur Hiller, 1964). Le protagoniste de ce dernier sera forcé de débarquer à Omaha Beach. Par erreur, alors qu'il n'est que blessé, on le croira mort et les médias feront de lui un héros, le premier mort d'Omaha Beach ! Le film annonce ainsi déjà d'une certaine façon la remise en cause du rôle des médias dans la fabrication des héros de guerre, qui sera thématisée bien plus tard par Clint Eastwood dans *Flags of our Fathers*. Dans un autre genre, il faut aussi citer les westerns *Soldier Blue* et *Little Big Man*, tous deux sortis en 1970, qui contiennent des scènes de massacres d'Indiens inspirés en partie par le massacre de My Lai, où l'armée américaine avait tué en 1968 plusieurs centaines de civils.

En 1977, *Cross of Iron*, production européenne réalisée par l'Américain Sam Peckinpah, poursuit dans la même veine, annonçant même certains éléments iconographiques (le bandeau des soldats) et narratifs (les protagonistes se font tirer dessus par les hommes de leur propre camp) qui deviendront constitutifs du film de guerre sur le Vietnam. Le film se passe sur le front russe durant la Seconde

The Dirty Dozen (© MGM)



Guerre mondiale et, comme *All Quiet on the Western Front*, il montre la guerre vécue du côté des Allemands (qui se définissent toutefois explicitement comme non nazis). Un officier arrogant, mais vain et assez lâche (Maximilian Schell) affronte le sergent Rolf Steiner (James Coburn), décrit à la fois comme « our last hope » et « a very dangerous man ». Le héros est définitivement devenu un personnage à double visage.

En qualifiant de « just a piece of worthless metal » la fameuse croix de fer du titre, Peckinpah remet en question moins la notion d'héroïsme (car Steiner est un héros à sa manière) que sa reconnaissance par une société incapable de comprendre ou de réintégrer ces hommes devenus des « bêtes de guerre ». Steiner abandonne ainsi une belle infirmière pour repartir sur le front avec ses camarades et à la question sur ce qu'ils pensent faire après la guerre, un soldat répond : « nous préparer pour la prochaine » ! À noter que le thème de l'homosexualité dans l'armée apparaît dans ce film, qui est par ailleurs l'un des rares (avec la femme sniper dans *Full Metal Jacket*) à montrer des femmes combattantes.

Bêtes de guerre

Premier « vrai » film sur le Vietnam, *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) remet en scène des Bêrets verts, comme une réponse, dix ans après, à John Wayne. Aux longs discours idéologiques de John Wayne, le Bêret vert que les jeunes recrues rencontrent lors d'un mariage avant de s'envoler en Asie n'a qu'un commentaire à opposer pour qualifier cette guerre dont il revient : « Fuck it ! »

The Deer Hunter contient tout ce qui caractérisera le film du Vietnam : une remise en question – toutefois très ambiguë – du patriotisme et de l'héroïsme, les thèmes du suicide, du traumatisme, de l'amputation... et, bien sûr, l'omniprésence visuelle et sonore des hélicoptères. Les Vietcongs ne forçaient pas les prisonniers américains à jouer à la roulette russe – ce qui constitue le principal élément dramatique du film –, mais si l'action n'est pas réaliste, Michael Cimino insiste beaucoup sur le fait que tout le reste dans le film est « vrai ». Le film a été tourné non sur place, ce qui était impossible à l'époque, mais en Thaïlande⁸. Cimino a interdit à ses acteurs de se laver ou de changer de vêtements durant toute la durée du tournage là-bas et les a exténués pour qu'ils aient l'air de « vrais » soldats⁹.



Manifestation contre le film *Green Berets* au Luxembourg (© Tony Krier, janvier 1969, Photothèque de la Ville de Luxembourg)

The Deer Hunter n'est pas un film « réaliste » sur la guerre, mais c'est assurément un commentaire sur les hommes dans la guerre et ce que la guerre fait aux hommes. À partir des premiers films sur le Vietnam, il n'y a plus de retour possible pour les héros des films de guerre, d'où le grand nombre de films qui vont traiter de ce sujet, de *Coming Home* (Hal Ashby, 1978) à *Heaven and Earth* (Oliver Stone, 1993), en passant par *First Blood* (Ted Kotcheff, 1982). Ce n'est pas nouveau, cela avait déjà été l'expérience des soldats de la Première Guerre mondiale. Parce que la seconde avait semblé une guerre juste, le traumatisme des soldats avait été moins traité à l'écran, bien que pas complètement évacué dans un film comme *The Best Years of Our Lives* par exemple, tourné dès 1946, qui traite lui aussi du retour des soldats.

Quelqu'un qui a définitivement renoncé à rentrer chez lui, c'est le colonel Kurtz dans *Apocalypse Now* (1979). Adaptant de façon très personnelle le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, qui se déroulait au Congo dans un contexte colonial, Francis Ford Coppola raconte l'histoire d'un soldat américain et de sa mission : liquider le colonel Kurtz (Marlon Brando) qui a échappé à tout contrôle. Ici, on est définitivement hors de tout contexte réaliste. Dès le début, on se retrouve très clairement dans la tête du personnage principal Willard, joué par Martin Sheen. Ce qui justifie aussi l'utilisation de la voix off de Willard, qui commente le film et en fait ainsi une aventure intime et personnelle.

La guerre, qui était une expérience nationale, va de plus en plus devenir une expérience intime que chacun vit à sa manière et, en conséquence, la voix off va devenir plus présente dans le genre.

Curieusement, le film a été rangé dans les « anti-war films », alors que Coppola est visiblement fasciné par la guerre, qui devient chez lui un show irréaliste et absurde. Par ailleurs, il est aussi – à notre connaissance – le premier à introduire dans son récit la présence de la télévision, qui deviendra un élément récurrent dans les films sur la guerre au Koweït et en Irak.

C'est peut-être parce que les films les plus connus sur le Vietnam – *The Deer Hunter* et *Apocalypse Now* – évacuaient d'emblée toute notion de réalisme historique que *Platoon* (Oliver Stone, 1986) a été salué comme étant le premier film réaliste sur la guerre du Vietnam. Oliver Stone a présenté son film comme un récit autobiographique. Lui-même s'était engagé volontairement dans l'armée en 1967. Il aurait pu être officier, mais a choisi de rester simple soldat, passant plus d'un an au Vietnam. Blessé deux fois, il a reçu deux médailles pour actes de courage et découvert les drogues au Vietnam.

Comme Cimino et aussi Coppola, qui avait tourné *Apocalypse Now* aux Philippines, Stone a tourné dans une vraie jungle, aux Philippines également, et lui aussi a forcé ses acteurs à suivre un entraînement militaire pour les exténer et leur faire ressentir – sinon la peur de



Apocalypse Now (© Zoetrope Studios)

mourir – du moins la fatigue, la chaleur, l'humidité, l'hostilité en général de la jungle. Mais même s'il est fortement autobiographique, le film de Stone (qui, comme *The Deer Hunter*, a été financé par une société britannique) n'en respecte pas moins une narration dramatique des plus classiques, multipliant les références à la Bible pour mettre en scène une confrontation très américano-américaine entre la « bête de guerre » Barnes (Tom Berenger), une sorte de Kurtz sans la philosophie, et l'ange maudit Elias (Willem Dafoe) au prénom de prophète. Ces deux archétypes se disputent l'âme du personnage principal Chris, un prénom très... christique. Mais alors que le récit reste concentré sur une section, celle-ci ne constitue plus réellement un microcosme de la société américaine. Le film insiste sur le fait que ce sont essentiellement les pauvres – souvent des Noirs – qui font la guerre. Le racisme inhérent au film se dirige, quant à lui, plutôt contre les Vietnams, qui restent un ennemi invisible et inhumain (comme dans *Objective Burma* ou *Bataan*, on retrouve l'obligatoire scène du cadavre mutilé d'un Américain). Stone se rattrapera plus tard avec le film *Heaven and Earth*, dont la protagoniste est une Vietnamiennne.

Mais Oliver Stone montre aussi les meurtres et les viols dont se rendent coupables les soldats américains, qui découvriront dorénavant très souvent au fond d'eux-mêmes l'horreur dont parlait Kurtz. À la question (rétrospective) « why we fought » (au lieu de « why we fight »), Stone trouve cependant, au contraire de Kurtz, une réponse qui tient lieu de rédemption et lui permettra de rentrer à la maison : « those of us who did it, have an obligation to build again and to try with

what's left of our lives to find a goodness and meaning to this life. »

Full Metal Jacket est en quelque sorte à l'opposé de *Platoon*. Kubrick n'a jamais fait la guerre, mais il a adapté un roman de Gustav Hasford, lui-même ancien du Vietnam, avec l'aide de l'auteur Michael Herr, reporter de guerre au Vietnam¹⁰,

Après les nombreux films sur la guerre du Vietnam, plus ou moins critiques ou au contraire bêtement revanchards, les années 1990 sont plutôt avares en « grands films de guerre » américains.

qui avait déjà écrit la voix off d'*Apocalypse Now*. Très stylisé, le film de Kubrick a été entièrement tourné en Grande-Bretagne ! Kubrick, qui a tendance à filmer les hommes comme des machines et est fasciné par les décors très structurés, s'en donne à cœur joie. Il immortalise le « boot camp », le camp d'entraînement, avec son instructeur sadique, des soldats qui doivent renoncer à tout signe ou sentiment personnel, un détournement savoureux des chansons militaires à la John Wayne – on est ici chez les *marines* – et un soldat qui s'amuse à tirer sur des femmes et des enfants à partir de son hélicoptère. Si Kubrick s'intéresse depuis toujours à la violence – et à la mise en scène de la violence ! –, il ne romantise, ni ne mythifie jamais ni la guerre ni son héros.

Après les très nombreux films sur la guerre du Vietnam, plus ou moins critiques ou au contraire bêtement revanchards comme *Rambo*, *First Blood 2* (George P. Cosmatos, 1985) ou la série

Missing in Action (Joseph Zito, 1984) et *Missing in Action 2 : The Beginning* (Lance Hool, 1985), les années 1990 sont plutôt avares en « grands films de guerre » américains. La première guerre du Golfe en 1990-1991 ne donne lieu qu'à une seule production de fiction de quelque envergure, *Courage Under Fire* (Edward Zwick, 1996), dont le principal mérite est de mettre en scène une femme soldat.

À la fin des années 1990, Spielberg est d'avis qu'il est temps de rendre un dernier hommage aux combattants d'une guerre dont personne ne songe à contester le sacrifice. Les derniers héros, en quelque sorte, qui ont combattu pour des valeurs sûres. Dans *Saving Private Ryan* (1998), il revient à une guerre noble, une guerre capable de réunifier les Américains après les années Nixon, Reagan et Bush père. Le drapeau américain, certes encore un peu pâle, flotte à nouveau au début et à la fin du film. Immédiatement suivi par le bien plus complexe *Thin Red Line* (Terrence Malick) et la satire *Three Kings* (David O'Russell) sur la première guerre du Golfe, *Saving Private Ryan* est à l'époque célébré comme renouvelant le genre¹¹, mais reprend en fait, comme nous espérons l'avoir démontré, les codes usuels du film de guerre et rouvre, quatre ans après le cinquantenaire du débarquement, un nouveau cycle de films de guerre qui va encore prendre de l'ampleur avec la nouvelle entrée en guerre des Américains en Irak (2003). ♦

Exposé tenu dans le cadre de la ciné-discussion « Le film de guerre » au CNA (8 mai 2010)

¹ The New York Times, 20 octobre 1862

² Les soldats noirs formaient des régiments à part surnommés « Buffalo Soldiers ». En 2008, Spike Lee leur a consacré un film, *Miracle at St. Anna*.

³ La bataille de Bataan (aux Philippines) fut perdue par les Américains, qui durent se rendre aux Japonais en avril 1942.

⁴ « ...the invasions are represented here in a frighteningly authentic manner, and no attempts have been made to gloss over the squalor and horror that go with war » (dans « New Yorker », cité dans *Guts & glory : the making of the American military image in film* de Lawrence Suid, University Press of Kentucky, 2002)

⁵ Au Vietnam, le mot « fragging » désignera l'homicide volontaire par les soldats américains d'un de leurs officiers, souvent à l'aide d'une grenade à fragmentation.

⁶ Au nom de l'ordre public et des bonnes mœurs, de Paul Lesch, CNA, 2005

⁷ Troupe d'élite de l'armée américaine

⁸ Le fleuve que l'on voit dans le film n'est autre que la rivière Kwai !

⁹ Cette méthode n'était pas nouvelle, le Français Pierre Schoendoerffer notamment l'avait déjà employée pour son film *La 317^e section*, tourné en 1967 et qui se passe en Indochine.

¹⁰ *Dispatches* de Michael Herr, Knopf, 1977

¹¹ « La guerre comme si vous y étiez ? à propos de *Saving Private Ryan* » (Viviane Thill, forum n° 188, décembre 1998)