



La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite... et fin ?

Muraire André

Pour citer cet article

Muraire André, « La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite... et fin ? », *Cycnos*, vol. 21.2 (Les États-Unis et la guerre. Les États-Unis en guerre), 2004, mis en ligne en octobre 2006.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/657>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/657>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/657.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite... et fin ?

André Muraire

André Muraire. La guerre du Vietnam dans le cinéma Américain : suite... et fin ? This paper analyzes four of the latest American 'Vietnam movies' (*A Bright Shining Lie*, 1998, *Tigerland*, 2000, *We Were Soldiers*, 2002, *The Quiet American*, 2002/2003) in the light of recent American political and social history. Two major questions emerge. First (and this is the usual question one poses when working on such movies) how do the ideological currents running through American society and politics show up in the films and inform them. Second, to what extent are these recent movies influenced by the 'Vietnam movies' of the past decades ? Is it possible to make such movies now without consciously or not referring to the inter (or intra) text made up of all the references, themes and mannerisms that have characterized such movies across the years ? In this perspective, can these recent movies add anything to what we already know about the war and its impact on the American psyche ?

This paper analyzes four of the latest American 'Vietnam movies' (*A Bright Shining Lie*, 1998, *Tigerland*, 2000, *We Were Soldiers*, 2002, *The Quiet American*, 2002/2003) in the light of recent American political and social history. Two major questions emerge. First (and this is the usual question one poses when working on such movies) how do the ideological currents running through American society and politics show up in the films and inform them. Second, to what extent are these recent movies influenced by the 'Vietnam movies' of the past decades ? Is it possible to make such movies now without consciously or not referring to the inter (or intra) text made up of all the references, themes and mannerisms that have characterized such movies across the years ? In this perspective, can these recent movies add

anything to what we already know about the war
and its impact on the American psyche ?

Guerre du Vietnam

A Bright Shining Lie, The Quiet American, We
Were Soldiers, Tigerland, Vietnam War Films

Question liminaire : quelles sont les représentations les plus récentes de la guerre dans le cinéma américain ? Et, corrélativement, quel intérêt peuvent-elles alors représenter ? N'a-t-on pas déjà tout dit à propos d'une réalité qui doit tant désormais à l'imaginaire ? On peut évidemment se poser la question à la lumière des événements les plus récents eux aussi. Non seulement l'épisode vietnamien fait déjà partie d'un siècle passé, mais l'on a pu considérer la guerre du Golfe (et G. Bush Sr. y invitait tout particulièrement) comme une reprise en mains complète de la guerre à l'Américaine, à savoir une guerre éclair, gagnée avec peu de dégâts humains, du moins du côté américain, bref une guerre du Vietnam qui aurait bien tourné.

On avait le sentiment très net en 1990, à lire les médias, à écouter les discours officiels, ou à voir les rubans jaunes qui flottaient à travers le pays, que l'on était de retour aux normes après un échec cuisant mais accidentel et tout à fait atypique, et l'on retrouvait chez les Américains, gouvernants comme gouvernés, la satisfaction de reconnaître à nouveau, et sans hésitation, où se situaient le bien et le mal. Le nationalisme américain pouvait à nouveau déployer sans ambiguïté sa puissance et sa gloire.

Les attentats du 11 septembre 2001 et la guerre irakienne semblent donc avoir *a priori* rejeté plus encore dans les creux de l'Histoire ce conflit vietnamien à la barbarie moyennâgeuse. Et le discours officiel, oppose volontiers les bombes "propres" au napalm, les frappes "chirurgicales" aux massacres perpétrés dans la jungle, et les dégâts "collatéraux", aux quelque deux millions de morts vietnamiens. En somme, une guerre aux allures de jeu vidéo justifiée par un consensus presque international, puisque même les opposants à la guerre ne pouvaient raisonnablement soutenir la dictature de Bagdad.

Bien évidemment, les "sixties," le Vietnam, le Pentagone, non seulement tout cela apparaît désormais comme un accident de parcours dans l'histoire américaine, mais les milliers d'ouvrages et de films qui ont depuis vu le jour sur cette époque semblent rendre totalement redondant tout nouvel apport.

Et pourtant, on continue, même avec modération, à parler du Vietnam, et plusieurs films ont encore été réalisés de 1998 à 2002, qui, une fois encore, peuvent nous éclairer à la fois sur la guerre elle-même et surtout sur l'état d'esprit des Américains d'aujourd'hui.

Il faut dire d'abord que, si les formes de la guerre ont pu être modifiées, celle du Golfe comme celle d'Irak se situent dans une continuité politique et idéologique que ne doivent pas masquer les différences techniques évidentes. La guerre du Golfe a sans doute constitué le premier exemple de ce que pourra devenir une guerre techniquement moderne. Elle n'est pas sans rappeler par sa brièveté, par la disparité entre les puissances en présence et, corrélativement, par ses pertes limitées en vies américaines, la guerre hispano-américaine de 1898. Le conflit irakien se situait *a priori*, du moins jusqu'à la chute de Saddam Hussein, dans la même perspective. A condition bien sûr d'estimer que les deux conflits (guerre du Golfe et guerre en Irak) étaient réellement indépendants et isolés du reste du monde, sinon du Moyen-Orient. Or, comment ne pas voir qu'il s'agit en fait d'un ensemble, englobant le conflit israélo-palestinien aussi bien que la guerre en Afghanistan ?

Alors, à cette échelle là, on retrouve bon nombre de données habituelles qui caractérisent les guerres, américaines ou non, et notamment l'implication, volontaire ou non, des civils. S'ajoutent l'absence d'un front précis, et donc une ambiguïté croissante quant à la nature d'un ennemi qui ne cesse de fuir et de se multiplier. Saddam est désormais hors d'état de nuire, mais Ben Laden, les Talibans, et les terroristes de tout poil, semblent être aussi difficiles à reconnaître et à traquer qu'il était difficile au Vietnam de distinguer entre les Communistes et les paysans des rizières. En outre, le nombre des morts, qui s'accroît quotidiennement depuis la victoire américaine, la confusion qui ne cesse de s'aggraver, la mise en place d'un gouvernement fragile, tout cela n'est pas sans rappeler d'une part les "body counts" quotidiens au moment de la guerre du Vietnam et d'autre part le chaos qui régnait au Sud Vietnam.

La continuité idéologique est sans doute plus évidente encore : il s'agit toujours pour les Etats-Unis d'assurer la paix et la liberté dans le monde (voir le second discours inaugural de George W.Bush), contre l'extension communiste hier, et désormais contre la menace terroriste. Que la menace existe ne fait pas de doute. Mais il ne fait

guère de doute non plus que la politique américaine, aux forts relents de pétrole, rappelle à de nombreux égards la politique expansionniste dite de la canonnière, confortée par l'esprit missionnaire qui n'a cessé de motiver les interventions américaines depuis le temps de la "destinée manifeste".

Il n'est pas question ici d'argumenter davantage et de se détourner du sujet.¹ Il suffit simplement de comprendre à quel point, si les guerres postérieures à celle du Vietnam se situent au fond dans une continuité historique, les films que nous nous proposons d'analyser (*A Bright Shining Lie*, 1998, *Tigerland*, 2000, *We Were Soldiers*, 2002, et *The Quiet American*, 2003)² se situent eux aussi dans un continuum idéologique : il s'agit toujours de chercher une représentation nouvelle de la guerre passée, de fournir des explications nouvelles et surtout, pour le metteur en scène, de donner dans le film d'action et (au moins en ce qui concerne *We Were Soldiers*) de renforcer aujourd'hui le message nationaliste et religieux conformément à la politique et à l'idéologie de la "nouvelle droite" américaine. En somme, de revenir une fois encore sur la guerre pour la remodeler selon des lignes de force plus conformes aux perspectives actuelles.

En outre, et c'est bien là que le bât blesse, qui pourrait prétendre faire un sort définitif à l'histoire de cette guerre ? "L'Histoire, écrivait Valéry, justifie ce que l'on veut. [...] Elle contient tout, et donne des exemples de tout." Pire encore (ou mieux) : "Toute l'histoire n'est que mythes. [...] Chaque instant tombe à l'instant dans l'imaginaire."³ Quand on sait combien, dans le domaine cinématographique en

¹ *La Menace américaine : Le triomphalisme américain à l'âge du terrorisme* (Paris : le cherche midi, 2004), dernier ouvrage de Theodore Roszak, naguère apôtre de la "contre-culture," fournit des Etats-Unis actuels une interprétation qui relègue le maccarthysme au rang de modeste accessoire. Il est du reste précisé en quatrième de couverture que "Les Américains ne liront pas ce livre. Conformément aux vœux de l'auteur, il ne sortira pas aux Etats-Unis, mais uniquement en Europe et en Asie."

² *A Bright Shining Lie* (Un adroit mensonge, Terry George, 1998) ; *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000) ; *We Were Soldiers* (Nous étions soldats, Randall Wallace, 2002) ; *The Quiet American* (Un Américain bien tranquille, Philip Noyce, 2002, sorti en 2003. On peut supposer que le film était en chantier dès l'été 2001).

³ Paul Valéry, "Remarques extérieures" et "Sur les mythes et la mythologie," in *Morceaux choisis, Prose & Poésie* (Paris : Gallimard, 1930, nouvelle édition 1946), pp. 141, 243.

particulier, la réalité est à l'imaginaire intimement mêlée, la légitimité d'une telle analyse se présente d'elle-même.

Il serait maladroit d'évaluer ces films à la lumière du 11 septembre ou de la guerre en Irak puisqu'ils sont antérieurs ou concomittants (y compris *We Were Soldiers* achevé fin 2001) à ces événements, à l'exception de *The Quiet American*, dont la sortie fut retardée pour ne pas affliger davantage le public américain.

La continuité de la représentation fait écho à la continuité de la politique. La spécificité du dernier film est de posséder une problématique différente. L'on y sent le désir de revenir à une représentation plus authentique du déclenchement de la guerre américaine dans un contexte colonial à la française qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère étouffante d'*Indochine* (Régis Wargnier, 1992) ou, de façon plus indirecte, de *l'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992). Du reste, cette atmosphère délétère n'a rien fait pour assurer quelque succès au film, qui, malgré la sortie retardée, a été un échec total (et compréhensible) aux Etats-Unis.

Les films se divisent grossièrement en deux catégories : *We Were Soldiers* et *Tigerland* mettent en scène la guerre ou la préparation à la guerre, et se concentrent sur le soldat, sa souffrance, et son initiation. *A Bright Shining Lie* et *The Quiet American* proposent deux réflexions politiques sur la guerre, deux mises en perspective à partir des ouvrages dont ils s'inspirent.

On trouve donc à travers ces quatre films un condensé des thèmes abordés depuis le début de la représentation de la guerre au Vietnam. Mais la grille interprétative n'a cessé d'évoluer au fil des années.⁴

La problématique de ce travail est par conséquent de voir comment les représentations et les données idéologiques, les unes dépendant des autres, ont pu évoluer. Ce qui revient à analyser dans quelles mesures ces films sont représentatifs de la problématique vietnamienne d'un côté et de la situation américaine de l'autre, pendant le conflit et aujourd'hui, et à voir en conséquence comment s'entrecroisent et s'interpénètrent les données idéologiques passées et présentes,

⁴ Voir par exemple la nouvelle interprétation du retour, mais au Vietnam, où des "vets" exorcisent le passé avec l'aide et la sympathie de leurs anciennes victimes, dans *Under Heavy Fire* (a.k.a. *Going Back, Frères de guerre*, Sidney Furie, 2001). Film déroutant par sa médiocrité, surtout quand on pense qu'il s'agit du même réalisateur que celui de *The Boys in Company C* (1978).

éventuellement sous forme de filigranes ou de palimpsestes. *A priori* les films politiques devraient fournir un meilleur examen de la situation en raison du recul historique. Mais il faut aussi tenir compte du fait qu'ils constituent prioritairement des adaptations d'ouvrages plus ou moins entachés de fiction. Quant aux films martiaux, il faudra voir aussi comment ils ont absorbé et restitué (ou non) la multitude des représentations antérieures, l'une des questions étant évidemment de savoir comment l'on peut faire un "Vietnam Movie" sans tenir compte, même inconsciemment, de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), d'*Apocalypse Now* (Francis Coppola, 1979), de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) évidemment, ou même de la série des *Rambo* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982 ; *Rambo : First Blood Part II*, George P. Cosmatos, 1985 ; *Rambo III*, Peter Macdonald, 1988).

Il faudra donc, une fois encore, déchiffrer les codes véhiculés par l'idéologie et les idéologies sous-jacentes. Ou encore, déchiffrer les codes idéologiques qui informent la représentation, en tenant compte de la polysémie du terme "idéologie" qui oppose par exemple l'acception althussérienne qui ne l'entend qu'au singulier (on est dans l'idéologie, on ne peut lui échapper, toute tentative d'évasion relevant elle aussi de l'idéologique) aux concepts libéraux développés par Bell, Baechler (qui décide de n'appeler idéologie que les discours liés à l'action politique), ou Reboul, pour lequel il ne peut exister que des idéologies, dont il faut s'émanciper pour accéder à la totale liberté.⁵

Ferro se montre plus concret et très mesuré quant à la représentation de la réalité du passé. Ainsi écrit-il à propos de "Fiction et réalité au cinéma : une grève dans l'ancienne Russie" :

On imaginerait volontiers que le cinéma est inapte à représenter la réalité du passé ; que dans le meilleur des cas, son témoignage vaut pour l'actuel ; qu'en outre, les documents et les actualités mis à part, le réel qu'il propose n'a pas plus de réalité que le réel dans un roman. Nous pensons qu'il n'en est rien, et que, paradoxalement, ce sont seulement des films sur le passé, les reconstitutions historiques, qui sont incapables de dépasser le témoignage sur le présent.

⁵ Louis Althusser, *Positions* (Paris : Editions sociales, 1967). Jean Baechler, *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, (Paris : Gallimard, 1976). Daniel Bell, *The End of Ideology : On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (Illinois : Free Press, 1960). Olivier Reboul, *Langage et idéologie* (Paris : PUF, 1980).

Revoyons *Alexandre Nevski* ou *Rublev*, ces chefs-d'œuvre. La reproduction du passé est exemplaire ; est-il encore possible de comprendre la Russie médiévale sans chasser les images obsédantes de ces reconstitutions ? En ce sens, *Rublev*, *Nevski* sont deux objets-films extraordinaires. Pourtant ils ne sont rien de plus [...] : le passé qu'ils ressuscitent est seulement un passé médiatisé, l'U.R.S.S. de 1938, telle que la veulent ses dirigeants, l'U.R.S.S. de 1970, telle que la voient ses opposants. Au travers du choix des thèmes, des goûts de l'époque, des capacités de l'écriture, des lapsus du créateur. Là se situe le véritable réel historique de ces films, non dans leur représentation du passé. Evidence.⁶

Une représentation qui donne la vraisemblance, sinon la vérité du réel par le biais d'une médiatisation, ça n'est pas aussi évident à déchiffrer. Mais c'est bien sûr la médiatisation aussi qui fait l'intérêt du film... Revenons au Vietnam des Américains, pour commencer logiquement par la représentation de la guerre à travers l'expérience du soldat.

Les films martiaux

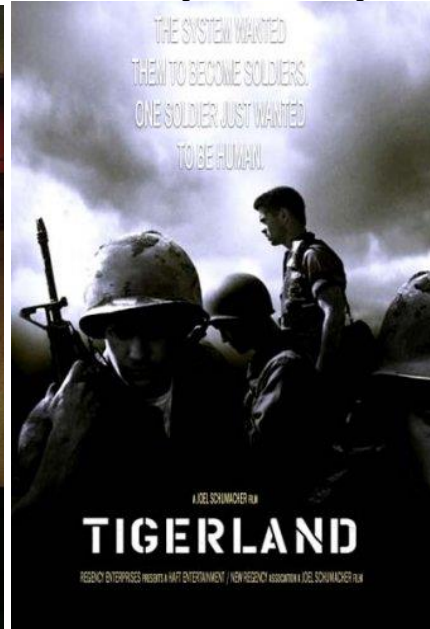
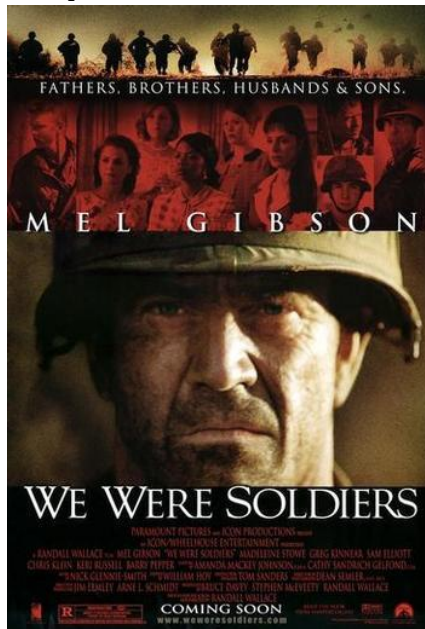
Tigerland relate une histoire vécue d'après laquelle Ross Klavan a tiré un scénario. Klavan, réserviste, observe au cours de son entraînement à « Tigerland »⁷ en 1971 la façon dont la machine militaire opère pour transformer les recrues en machines de guerre. Mais, en 1971, le patriotisme et le nationalisme débridés qui prévalaient en 1963-64 ne sont plus de mise, et seuls quelques sous-officiers acharnés ou un homme de troupe comme Wilson, qui sombre dans la folie meurtrière, jubilent à l'idée d'engager un combat réel. Certains, comme Cantwell d'abord, père de famille tranquille embarqué dans une histoire qui lui est totalement étrangère, et Miter ensuite, qui se voyait en héros et prend conscience du fait qu'il est d'abord garçon boucher, se rendent compte, mais trop tard, qu'ils se sont fourvoyés, et ne trouvent leur salut que grâce à l'intelligence de Bozz, qui a appris à utiliser les faiblesses de la machine militaire, et que la hiérarchie ne parviendra pas à casser.

⁶ Cinéma et Histoire (Paris : Gallimard, Folio Histoire, 1977. Nouvelle édition 1993), pp. 74-75.

⁷ Fort Polk, Louisiana.

Mais, ironie du sort, alors que Bozz a tout arrangé pour sa propre évasion, il décide au dernier moment, par amitié pour Paxton, son “buddy”, ou peut-être par autodérision, ou par ultime défi, de ne pas s’évader. Il réintègre les rangs et finit par partir au Vietnam à la place d’un Paxton qu’il blesse superficiellement à l’œil pour le rendre inapte au combat.

Ce synopsis rapide permet à peine de rendre compte de la complexité d’un film qui a pour originalité de reprendre, mais en les retravaillant, des thèmes éculés. “Bootcamp,” l’entraînement, la vie de chambrée, la violence toujours latente et qui parfois s’embrase, la figure du sergent sadique à la Hartman de *Full Metal Jacket*, les punitions à répétition



et les corvées, la visite au bordel local, tout cela fait désormais partie de la thématique classique que l’on trouve dans nombre de films sur le Vietnam ou sur la préparation du futur soldat. La relation avec *Basic Training* (Frederick Wiseman, 1971) d’une part et *Full Metal Jacket* de l’autre est évidente, mais simultanément fallacieuse.

Au documentaire à la Wiseman, *Tigerland* emprunte la grossièreté du grain. Il restitue à sa façon le noir et blanc grâce aux tonalités bistres et bleutées d’une lumière qui amplifie une atmosphère claustrophobique, et il joue avec efficacité sur le tremblé de la caméra, dont l’œil semble parfois déborder du cadre pour s’éloigner vers le

hors-champ. Le fait que les acteurs ne soient pas connus accroît aussi l'impression de réalisme, ce dernier, on le sait, ayant prioritairement pour tâche de faire oublier le travail de la mise en scène et l'existence de la caméra. La présentation du film sur le site officiel souligne fortement cette volonté réaliste :

Tigerland, shot in twenty-eight days on a military base in Starke, Florida, was a complete reversal--a film conceived in the spirit of Danish director Lars von Trier's Dogma 95 movement. The Dogma philosophy, which Schumacher encountered during a visit to Scandinavia [...] rejects Hollywood artifice, abandoning the use of elaborate lighting, special effects and music. Partnered with cinematographer Matthew Libatique (*Pi* and *Requiem for a Dream*), Schumacher established a "documentary" look for *Tigerland* in keeping with the "grunt's point of view" of the script. Inspired in part by Frederick Wiseman's *Titicut Follies*, the filmmakers chose to shoot in sixteen millimeter and largely abandoned tripod and dolly in favor of hand-held camera work.

The cast also made sacrifices. Schumacher and longtime collaborator, casting director Mali Finn, assembled a group of relative "unknowns," who not only endured but thrived on the difficult conditions set by this form of filmmaking. The principals wore no makeup (with the exception of some blood and bruises), performed their own stunts, dispensed with trailers and director's chairs, and, prior to filming, submitted to two weeks of infantry training at Camp Blanding. Stripped of luxuries, the actors, most of whom had little film experience, focused on performance. According to Shea Whigham who plays Bozz's nemesis, Wilson, "the film feels like a theater piece".⁸

On peut se demander pourquoi il est fait référence à *Titicut Follies* (1967) qui se situe dans un asile d'aliénés, plus qu'à *Basic Training*, qui met vraiment en documentaire la vie dans un camp d'entraînement, au point de servir de matrice à toute représentation ultérieure. Mais quoi qu'il en soit, *Tigerland* s'oppose totalement à l'artificialité et à l'abstraction très travaillées de *Full Metal Jacket*, surtout dans sa seconde partie. La réflexion ne porte pas sur la nature

⁸ http://www.tigerlandmovie.com/making_home.html

du Mal, qui hante l'oeuvre de Kubrick, mais sur le quotidien de ces soldats confrontés à une réalité à laquelle ils ne s'attendaient pas.

Mais ce qui caractérise aussi *Tigerland* et le distingue par exemple au film de Kubrick, ce sont d'une part un humanisme dépourvu du cynisme kubrickien et d'autre part une forme d'ironie qui se manifeste aussi bien à travers la thématique du film que par l'intermédiaire de certains personnages, et essentiellement celui de Bozz.

Si, chez Kubrick, le sort de l'homme est déterminé par les vices de sa propre nature, et si la misanthropie kubrickienne interdit par exemple à Pyle toute échappatoire, la discussion, éventuellement la fuite, demeurent possibles dans *Tigerland* en dépit de la menace que symbolise le titre. Alors que *Full Metal Jacket* écrase les recrues sous la botte d'un sergent ivre de pouvoir, le code militaire et les tracasseries administratives de la cour martiale, irruptions du monde extérieur et du hors champ, sont à plusieurs reprises évoqués dans *Tigerland*, ce qui vaut leur libération à Miter et Cantwell. C'est un monde où la discussion n'est pas totalement exclue, comme le prouvent les échanges entre Bozz et le capitaine et les sergents.

A cet égard, l'approche des personnages témoigne d'un souci constant, même si on le réfrène occasionnellement, de l'humain qui perce encore sous l'uniforme. Les scènes de chambrée, une fois encore rappellent inmanquablement celles de *Full Metal Jacket*, mais le ricanement de Bozz, tout comme le charisme qu'il diffuse et la solidarité qu'il génère autour de lui, éléments impensables dans le film de Kubrick, sauf pour le personnage à être soumis à de constantes brimades, confèrent à *Tigerland* une dimension humaine qui le rapproche des échanges psychologiques (et psychanalytiques) de *Streamers* (Robert Altman, 1983) ou même de *Birdy* (Alan Parker, 1985). On ne trouve pas dans *Tigerland* cette métaphysique du mal qui constitue la trame essentielle de *Full Metal Jacket*, et l'on ne trouve à vrai dire pas de métaphysique du tout, le travail du metteur en scène étant de restituer au plus proche les aléas de la réalité et les réactions qui en découlent.

C'est que le film véhicule en filigrane ce que le capitaine déclare un moment au sergent venu se plaindre du comportement de Bozz : "Vous n'avez pas remarqué, sergent ? Tout cause du tort à l'armée, de nos jours, même la guerre. [...] Nous courons à la défaite. C'est toute l'armée américaine qui part en couilles, et vous voudriez que je perde

mon temps avec un lamentable avocaillon de chambrée ?” (allusion à Bozz évidemment). On peut lire dans ce constat d’échec (par un officier qui plus est), la trace d’une idéologie bien postérieure aux événements. Nombre de films, certes, ont toujours exprimé le doute, à commencer par *Go Tell The Spartans* (*Le Merdier*, Ted Post, 1978) en 1964, décidément plus riche qu’il n’y paraît. Mais cette déclaration de défaite, annoncée de façon quasiment officielle, porte la marque d’une ironie très postérieure non seulement à la guerre elle-même mais aux représentations qui en ont été faites.

Cette ironie qui parcourt le film au travers des discours officiels et bien sûr du personnage central, signale suffisamment que la guerre est perdue, et que tous en ont conscience. La date diégétique (1971) correspond effectivement à cette prise de conscience, qu’accentue nécessairement le recul historique. Schumacher ne court donc aucun risque en l’an 2000 à lire les prémisses de la défaite des années soixante-dix.

C’est peut-être ce qui génère dans ce film pourtant bien mené, comme une impression d’irréel, sinon d’invraisemblance. Il était difficile de se démarquer de la violence inhérente à des films tels que *Platoon*, *Full Metal Jacket*, ou *Casualties of War* (Brian DePalma, 1989). Paradoxalement, le sentiment d’immédiateté que confère la violence de *Full Metal Jacket* en gomme l’abstraction. Comme si le sentiment du réel et du vécu s’exprimaient davantage dans le film de Kubrick en raison de l’adéquation entre la diégèse et le discours (l’idéologie), malgré les abstractions manifestes de la mise en scène.

Tigerland à cet égard est plus problématique. A l’incertitude des gradés s’ajoute la constante ironie d’un Bozz contestataire qui déplace le sens de ce film aux tonalités pourtant fortement martiales. *Tigerland* n’est pas non plus un film pacifiste dans la veine de *Birdy* ou de *Streamers* évoqués plus haut, ou de *Hair* (Milos Forman, 1979), dans lesquels la guerre elle-même n’est pratiquement jamais montrée. La jaquette de la vidéo française explique bien que “*Tigerland* est un film témoignage dans lequel l’ennemi s’appelle la guerre.” Ce que confirme à sa façon un Bozz lucide et constamment irrécupérable, par exemple dans sa réponse au capitaine qui lui enjoint de rester où il est et de rentrer dans le rang, “tout naturellement” : “Je n’ai pas besoin de l’armée ni de cette putain de guerre pour apprendre la leçon, mon capitaine.”

Pour autant, le film ne tourne ni à la réflexion métaphysique, ni à la fantaisie débridée de *Hair*. Bozz, c'est un déserteur en puissance. Au milieu de cet affairément grotesque et lethal, il conclut, comme Henry dans *A Farewell to Arms*, sa paix séparée. "Ecoutez, dit-il au sergent lors de l'entraînement, je comprends votre position. Je veux pas vous emmerder. Vous avez une armée à commander, des gens à tuer, mais moi je suis pas là-dedans. J'en fais pas partie." Ce que le sergent, à notre surprise peut-être, encaisse sans trop de mal.

Tigerland est donc plutôt le film de la désillusion, qui occulte toute contestation collective d'ordre politique (même si Bozz lit ostensiblement *Johnny Got His Gun*) pour la transformer en contestation individuelle, et qui doit tout de même beaucoup à *Hair*, auquel Bozz emprunte son irrévérence et son espièglerie. Bozz, pourtant inspiré d'un personnage réel, rappelle à de nombreux égards l'audace de Berger dans le film de Forman, et, comme lui, ironiquement, mais avec préméditation, part au Vietnam en prenant la place d'un autre --de Praxton, qui veut écrire "un beau bouquin là-dessus", mais auquel il a dérobé le brouillon, qu'il éparpille depuis la fenêtre du bus qui le conduit à la mort.

Bozz c'est donc bien l'esprit lucide et frondeur que la machine ne parviendra pas à broyer, qui accèdera au statut héroïque par sacrifice gratuit, ou par provocation, dérogeant ainsi à sa façon aux règles habituelles de l'art de la guerre.

Cet art de la guerre se manifeste de façon plus évidente dans *We Were Soldiers*, histoire d'une victoire à la Pyrrhus.

Le film relate la bataille de la Drang Valley le 14 novembre 1965, première grande bataille de la guerre, et victoire en demi-teinte, puisque, si elle empêcha les Communistes de se déverser depuis le centre du Vietnam (la région de Pleiku) jusqu'à la mer, elle coûta cependant la vie à plus de 300 soldats américains, jusque-là persuadés, comme le commandement général et l'opinion publique américaine, que la guerre serait conduite sans problèmes et que l'armée américaine et ses alliés sud-vietnamiens auraient vite gain de cause.

Une fois encore, le scénario est donc inspiré d'une histoire vécue, adaptation fidèle du livre *We Were Soldiers Once... and Young*, du

lieutenant-colonel Harold G. Moore,⁹ qui, à la tête du 1er bataillon du 7^e régiment de cavalerie, se trouva encerclé avec ses hommes dans la “Vallée de la Mort”, une plaine sur les hauts plateaux au centre du Vietnam. Le combat dura trois jours, trois jours de massacres au bout desquels les survivants furent sauvés de justesse par les hélicoptères. Moore est, ainsi qu’il l’avait promis, le dernier à quitter le sol, et le film paraît un instant se terminer à la manière de *Platoon*, dans l’hélicoptère qui emporte les rescapés. Mais, nouveauté considérable, une fois les Américains partis, resurgissent les Vietnamiens, en général invisibles dans les films. Et leur colonel, saisissant un petit drapeau américain avec lequel il joue un instant pour le replacer sur la souche où il se trouvait de façon passablement incongrue, déclare prémonitoirement : “cette guerre deviendra une guerre de l’Amérique.”

Le film s’ouvre sur un plan fixe, suivi d’un lent travelling, de la “Vallée de la Mort”, avec la voix *off* de Moore (Mel Gibson) signalant bien qu’il s’agit d’un *flashback* mettant en scène une tragédie, et, signe des temps et superposition idéologique, une tragédie qui ne fut pas seulement américaine : “Cette histoire est un hommage aux jeunes américains qui ont perdu la vie dans cette vallée de la mort et aux jeunes hommes de l’armée populaire du Vietnam qui sont morts pour être nés en ce lieu.” On appréciera le souci œcuménique !

Question de Moore, toujours en voix *off* : “Je dois remonter au commencement. Mais où doit-on commencer ?” Et, logiquement, il remonte à l’origine, à la défaite et au massacre des soldats français par les Viets qui eut lieu au même endroit en 1954.

Alors le film, désormais enchâssé dans le cadre de cette défaite, française puis américaine, peut commencer : générique rapide accompagné d’une musique martiale, douloureuse et tendue, qui n’est pas sans rappeler celle de *Platoon*. Puis dépaysement complet : un carton indique “Fort Benning, Ga, 1964”, où l’on va trouver Moore arrivant joyeusement à la base en voiture avec sa famille. C’est ainsi que le film redémarre, une fois assuré le lien entre passé et présent diégétiques. L’origine ayant été nettement évoquée, la narration peut

⁹ Lt General H.G. Moore and Joseph L. Galloway, *We Were Soldiers Once...and Young : Ia Drang—The Battle That Changed the War in Vietnam* (New York : Random Hous, Inc., 1992).

suivre son cours linéaire dans un passé qui se reconstruit au fur et à mesure et dont on sait qu'il rejoindra immanquablement le présent (2001-2002) une fois la tragédie menée à son terme.

Si la crudité du réalisme évoque *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), *We Were Soldiers* n'est pas non plus sans rappeler *Le Merdier*, déjà évoqué, largement sous estimé à l'époque, sans doute en raison de son pessimisme magnifiquement incarné par un Burt Lancaster fourbu et cynique à souhait. Le titre anglais (*Go Tell the Spartans*), certes trop élaboré et peu explicite, évoque cependant bien davantage que le titre français le rapport avec le passé. Comme dans *We Were Soldiers*, les Américains succèdent aux Français tombés dans une embuscade et enterrés dans un cimetière proche.

Comme *Go Tell the Spartans*, *We Were Soldiers* est donc tragiquement proleptique, le second soulignant davantage l'horreur de la défaite qui se profile, et jouant constamment sur les deux niveaux : réaliste et épique. On a parlé à son propos de "docudrama", sans doute en raison de l'extrême violence qui caractérise les scènes de massacre qui rappellent fortement, nous l'avons signalé, celles de *Hamburger Hill*, et peut être aussi par référence à la fidélité de l'autobiographie de Moore. Mais la défaite quasiment initiatique des Français en ouverture, la quête angoissée de Moore à la recherche des origines--de la guerre peut-être ou de la narration elle-même, ou de la faute--et la valeur métaphorique de la "Vallée de la mort" où Moore va entraîner ses hommes ("On dit que nous quittons les nôtres. Nous partons avec les nôtres, faire ce à quoi nous sommes destinés"), confèrent au film une indéniable qualité épique qui s'associe à la ferveur religieuse.

Cette tonalité épique est fortement soulignée à plusieurs reprises dans le film. D'abord par la référence initiale au massacre subi par les troupes françaises, et qui, dès les premières images, inonde le film de sang. Mais surtout parce que ce massacre, cette guerre, et ce régiment tout entier, sont intimement (et bien sûr téléologiquement) liés aux guerres indiennes. Le 1er bataillon du 7^e de cavalerie que commande Moore est celui du général Custer. A plusieurs reprises, le colonel consulte des ouvrages analysant la défaite française. Et, au moment du départ, quand il rédige son testament, figure sur son bureau, avec la photo du massacre des français, l'image du "Last Stand". L'ombre de la défaite et de la mort annoncées flotte donc inexorablement sur tout le film. Et c'est encore ce que met en relief le discours de Moore

quand il s'adresse à ses hommes à la veille du départ pour le Vietnam : "Nous partons pour la vallée de l'Ombre de la Mort [...] Morts ou vivants, nous reviendrons tous ensemble. Je le jure devant Dieu."

L'action du film, la volonté réaliste qui se manifeste à la fois par un grain épais qui refuse le lissé de l'image et par des gros plans où les tripes sont à nu et où gicle le sang, y compris sur l'objectif de la caméra (accentuant ainsi l'impression de documentaire et plaçant le spectateur au centre de l'action), tout cela rappelle notamment la violence crue de *Hamburger Hill*. Et l'incessant ballet d'hélicoptères ou l'embrasement au napalm durant le combat rappellent nécessairement à la fois *Platoon* et *Apocalypse Now*. Cet air de déjà vu pose logiquement la question de la légitimité du film. Y avait-il nécessité de reprendre une fois encore ce que tant de films ont déjà montré ?

La réponse se trouve dans les discours et commentaires de Moore et dans le contexte religieux, familial et féministe du film.

La ferveur, patriotique, nationaliste, mais aussi religieuse et humaniste, est en effet l'un des ressorts majeurs de l'action. Le film peut se comprendre ainsi comme un hymne à la gloire de l'armée américaine, qui, du reste, a apporté au film une contribution dûment mentionnée dans le générique de fin. Moore dans le discours de départ propose une vision idyllique de l'Amérique : "Ici, aux Etats-Unis, certains hommes de cette unité peuvent subir une discrimination à cause de leur race ou de leur croyance. Mais, pour vous et pour moi, tout ça n'existe pas." Belle occasion d'éluder le problème racial qui, on le sait, se posait aussi au Vietnam.

Mais c'est en fin de film, les larmes aux yeux (il pleurera, du reste, mais on ne le verra que de dos), que Moore assène au reporter venu l'interroger, et qui se sent largement dépassé par l'ampleur d'une indicible tragédie ("je ne pourrai jamais raconter ça") le message humaniste et nationaliste à la fois : "Pourtant il le faut. Dites à l'Amérique ce que ces hommes ont fait ici. Dites-lui comment mes soldats sont morts."¹⁰

¹⁰ On remarquera que le sous-titrage est plus fidèle à l'original que la version doublée, qui se pare d'accents napoléoniens : "Tu raconteras au peuple ce qu'ont fait mes hommes. Dis-leur comment mes hommes sont morts."

Il s'agit donc bien une fois encore de réécrire la guerre. Mais la récupération se fait avec plus de subtilité que dans les *Rambo* et autres *Portés disparus* (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984 ; *Missing in Action 2--The Beginning*, Lance Hool, 1985). C'est une manière d'homélie funèbre que prononce Moore, au nom de la fraternité plus qu'au nom du patriotisme :

Certains retrouvèrent leur famille. D'autres eurent pour toute famille leurs compagnons de combat. Il n'y eut pas de fanfare, pas de drapeau, pas de garde d'honneur pour les accueillir. Ils avaient fait la guerre à l'appel de leur pays. Ils ne combattirent pas pour la patrie ou le drapeau mais les uns pour les autres.

En somme on se bat pour la fratrie. Et l'on est en plein délire. Car c'est bien en réponse au fameux appel civique de Kennedy¹¹ et par référence à la gloire d'Iwo Jima, que nombre de jeunes gens décidèrent de s'engager. Or dans le film, le message est délibérément ambigu, puisqu'il paraît démentir la glorification martiale au profit de l'esprit d'équipe. Mais c'est ainsi que se superposent les strates idéologiques. Si Moore ici dénie tout appel nationaliste, pourtant historiquement incontestable en 1965, c'est cependant, même à son corps défendant, pour mieux intégrer la guerre perdue au vécu de la nation. Lorsqu'il répond à la question que lui pose sa fille "Papa, c'est quoi, la guerre ?" une banalité du type "C'est une chose qui ne devrait pas arriver mais qui arrive," il élude évidemment tout problème politique, toute notion de responsabilité, se réfugiant dans l'abstraction irréfutable (surtout dans la tête d'une gamine) d'un Mal immanent au monde.

Du coup bien sûr cette guerre n'est plus la représentation d'une erreur politique ou d'un gigantesque coup monté, mais elle devient l'expression d'une tragédie permettant à l'armée en particulier, à la nation tout entière éventuellement, de resserrer les liens fraternels mis à tant d'épouvantables épreuves. Le discours est donc ambigu, comme la remarque avec laquelle se clôt le film, lorsque, alors que Moore longe le Mur (le monument aux morts des combattants du Vietnam) à Washington, il conclut en voix *off* à la manière des conteurs antiques : "Telle fut donc notre histoire quand nous étions soldats et que nous

¹¹ Le fameux "ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country," du discours inaugural de 1961.

étions jeunes.” Comme s’il ne s’agissait que de l’histoire d’individus, distincte de celle de la nation.

Autres indices de révisionnisme : l’accent mis sur la foi, sur la famille, et sur la femme. Moore (et Mel Gibson dont on connaît le catholicisme militant) ne perd pas une occasion de révéler la pratique de son catholicisme, qui donne au film une tonalité plus proche du fondamentalisme que du folklore multi-coloré des années soixante. De la même manière, le féminisme aussi est d’une certaine manière récupéré, puisque l’originalité du film réside dans sa représentation des épouses qui doivent prendre en mains la vie familiale une fois les combattants partis.

On n’avait jusque-là que peu évoqué ce travail et cette attente des femmes lors de la guerre du Vietnam, en grande partie parce que les engagés partaient au Vietnam avant d’avoir fondé une famille. Le seul film qui pourrait de très loin rappeler la situation de *We Were Soldiers* serait *Coming Home (Retour)* Fonda étant l’épouse d’un gradé. Mais là s’arrête toute comparaison, l’objet du film de Hal Ashby en 1978 étant justement de montrer la transformation d’une petite américaine bien tranquille en militante pacifiste et féministe.

Ici le féminisme se comprend comme la prise d’initiatives par les femmes dans les limites de la base militaire et de la famille. C’est Mrs. Moore qui, pour secourir ses consœurs au moment crucial où arrive le télégramme leur apprenant leur veuvage, se substitue au facteur pour distribuer les télégrammes qui vont se multiplier. Le geste est honorable, courageux, et souligne bien une fois encore le souci constant de fraternité qui caractérise le film.

Pour autant, s’agit-il vraiment de féminisme ? Le rôle de la femme se limite au domaine familial, où l’on retrouve les vieilles images caractéristiques de la “sphère” féminine. Et l’on constate bien que le film entier met en scène un retour à l’ordre après la tragédie, la cellule familiale reprenant une vigueur que l’on croyait perdue après la tourmente des “sixties”

Les films politiques

L’apprentissage, les souffrances du soldat (du “grunt”), et sa désillusion, sont étrangers aux deux autres films, *A Bright Shining Lie* et *The Quiet American*, qui se distinguent nettement de la production habituelle dans la mesure où ils adoptent une ligne franchement

politique, le premier surtout, qui retrace pratiquement toute l'histoire de la guerre.

On a souvent reproché aux “Vietnam Movies” de ne s’attacher qu’à des itinéraires individuels, qui, aussi intéressants soient-ils, ne proposent jamais une vue d’ensemble de la guerre, et moins encore une analyse politique fondée sur le réel--sans parler évidemment des films révisionnistes des années quatre-vingt, qui exploitent à satiété le mythe des MIA et POW.¹²

De façon générale, même les films les plus réussis illustrent rarement autre chose que le rite de passage ou les problèmes liés à la réadaptation sociale. Pour ne prendre que quelques exemples célèbres, *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978) s’intéresse essentiellement au choc subi par une petite ville d’immigrés slaves, *Apocalypse Now* ne se comprend pleinement qu’en tant que métaphore, *Platoon* demeure enclos dans la jungle où le combat qui se livre est en fait un combat fratricide, et *Hamburger Hill* illustre un épisode très particulier totalement isolé de l’ensemble, et qui est exploité par le metteur en scène pour mieux faire ressortir la responsabilité des médias et des pacifistes dans la défaite.

C’est la raison pour laquelle on peut saluer le parti pris d’analyse politique qu’adoptent *A Bright Shining Lie* et *The Quiet American*, sachant bien sûr qu’ils sont tous deux adaptés d’ouvrages connus, et que le second film est un remake de celui de Mankiewicz, auquel il ajoute justement une dimension critique vis-à-vis des Américains, dimension présente dans l’ouvrage de Greene (on a beaucoup parlé à la sortie de l’ouvrage d’anti-américanisme) mais considérablement atténuée dans la version de Mankiewicz.

¹² “Missing in Action” et “Prisoners of War”.



A Bright Shining Lie (*Un adroit mensonge*, Terry George, 1998) est une mise en film de l'ouvrage éponyme de Neil Sheehan, publié en 1989, qui obtint à juste titre le Prix Pulitzer et le *National Book Award*, et connut un énorme succès. Sheehan, correspondant de guerre pour le *New York Times*, et qui fut étroitement mêlé à l'épopée des papiers du Pentagone en 1971, mit quelque dix années pour écrire cette biographie de "John Paul Vann and America in Vietnam" (sous-titre de l'ouvrage) qui prend l'aspect d'une enquête serrée sur Vann, sur les hommes qui l'entouraient, et surtout sur les courants politiques qui traversèrent et déchirèrent successivement le Vietnam depuis l'engagement de Kennedy jusqu'à la "Vietnamisation" de Nixon, fortement suggérée par Vann lui-même. Karnow souligne l'ambiguïté de Vann, "a controversial figure", dont il résume ainsi l'idéologie : "the apotheosis of the American for whom the anti-communist struggle had become a crusade."¹³ Sheehan, dans l'ouvrage qu'il lui consacre, témoigne de sentiments mitigés. Fasciné par cette personnalité solide, extrêmement volontaire et dotée d'une énergie hors du commun, convaincu de l'honnêteté de

¹³ *A Bright Shining Lie* (London : Pan books, Picador Edition, 1990), p. 262 (first edition, 1989).

Vann, il déplore en même temps son idéalisme intolérant, et cette sorte de mégalomanie qui finit par lui faire croire que cette guerre était la sienne et qu'il ne pouvait que la gagner. C'est ce qui explique l'ambiguïté du titre, du reste emprunté à une remarque de Vann "We had also, to all the visitors who came over there, been one of the bright shining lies,"¹⁴ qui peut se comprendre comme un résumé à la fois de l'itinéraire de Vann et de la politique américaine au Vietnam.

Le film, d'une durée d'à peu près deux heures, tourné pour HBO Pictures, a le mérite de faire oublier la plupart du temps qu'il est d'abord un film de télévision. Les moyens mis en oeuvre, le jeu des acteurs, sans doute aussi l'authenticité de paysages de Thaïlande, où il a été tourné, en font un film crédible, honnête, diversement apprécié. La mise en scène, classique, restitue efficacement les scènes de guerre avec des moyens non négligeables, et fait fidèlement ressortir les complexités du personnage, conformément à l'ouvrage de Sheehan. L'accent est évidemment mis sur le réalisme, renforcé par des extraits empruntés à des documentaires, ou, plus subtilement encore, par des scènes et des personnages calqués sur les plus célèbres des photographies de cette guerre--Kim Phuc, la gamine courant nue sur la route pendant un bombardement au napalm en 1972, ou l'immolation du moine bouddhiste Quang Dic le 11 juin 1963. Du coup, le film peut être considéré comme une reconstitution historique, tandis que Vann apparaît, selon les propres termes de Sheehan, comme "une métaphore de la guerre."

Le script n'est pas d'une grande complexité. Metteur en scène et scénariste, Terry George suit presque à la lettre l'ouvrage de Sheehan, construit en boucle. Après un générique sur fond de bombardement au-dessus de la jungle vietnamienne, qui n'est pas sans rappeler l'embrasement au générique d' *Apocalypse Now*, l'ouverture se fait sur l'enterrement de Vann au cimetière d'Arlington. Voix *off* de Burnett (Sheehan à la ville, ou plutôt un composé de Sheehan et de David Halberstam, lui aussi correspondant du *New York Times*, et qui devint très proche de Vann): "Vietnam tore us apart." Et l'on comprend alors que le film sera un long *flashback* guidé par les souvenirs de Burnett.

¹⁴ « John Paul Vann to a U. S. Army historian, July 1963. », déclaration figurant en exergue.

Tout commence avec des rappels d'actualités (Gagarine, Castro, Ho Chi Minh, Kennedy, le mur de Berlin), puis le passage au présent diégétique s'opère astucieusement par le jeu de la couleur : des officiers trinquent dans un mess ou un bar aux Etats-Unis. La scène, d'abord en noir et blanc, s'inscrit dans le grain des actualités. Puis le grain se colore progressivement, et la narration est lancée. A partir de ce moment-là elle devient linéaire. Vann veut partir au Vietnam parce que, déclare-t-il, "C'est la guerre du futur." Il obtient gain de cause, et bientôt atterrit à Saïgon, accueilli par Burnett qui rappelle en voix *off*, comme entre parenthèses, l'évolution des hostilités et la guerre française jusqu'au moment de l'arrivée de Vann en tant que conseiller militaire. On remarque du reste que Burnett insiste sur les accords de Genève et sur la partition du Vietnam en deux, probablement à l'attention d'Américains trop jeunes ou mal informés, de façon à accréditer (mais quarante ans plus tard) la thèse d'une guerre civile à laquelle les Etats-Unis n'auraient pas dû se mêler.

On comprend rapidement que Vann est d'une part un militaire efficace, convaincu du bien-fondé de sa tâche et qui très vite démasque l'incompétence et la corruption des officiers sud-vietnamiens aussi bien que l'obstination aveugle de la hiérarchie américaine, et d'autre part un coureur de jupons amoureux de sa femme mais trop heureux d'échapper aux exigences du foyer familial. Il ne peut s'empêcher de séduire de jeunes vietnamiennes--instabilité peut-être congénitale, car il est né de père inconnu et d'une prostituée de mère, ce qui explique aussi qu'il n'ait jamais pu prétendre intégrer West Point et que la hiérarchie simultanément le fascine et l'irrite.

Quoi qu'il en soit, après l'épisode de Than Bin et surtout la bataille d'Ap Bac en janvier 1963, au cours desquels des "conseillers" américains débordés par le Viet cong ne sont pas secourus par les Sud-Vietnamiens du Colonel Cao, qui récolte les fruits d'une victoire fictive avec l'assentiment de la hiérarchie américaine en poste à Saïgon, Vann comprend que, comme l'exprime Burnett, "cette petite guerre exotique allait s'avérer être un borborygme." Il saisit surtout l'intérêt essentiel que constituent les villages, le riz, pour les paysans, et tout l'intérêt que les Etats-Unis ont à ne pas s'attirer l'hostilité du peuple des rizières, sous peine de le voir grossir les rangs des Viet

congs. Ce qu'expliquera parfaitement la contestataire Frances Fitzgerald en 1972.¹⁵

Burnett, très inspiré par Vann, rédige donc un article corrosif "Vietnam A Strategic Mess" (le titre évoque déjà *The Making of a Quagmire*, ouvrage d'Halberstam qui, dès 1964, et grâce aux informations d'un John Vann atterré par la conscience de sa propre impuissance, voit se profiler la défaite), qui vaut à Vann d'être renvoyé aux Etats-Unis.

L'épisode américain voit se confirmer la désillusion de Vann, contraint de démissionner car le haut commandement, qui ne suit pas ses théories, le considère comme un trouble-fête. Par ailleurs, sa vie familiale est de plus en plus difficile et les disputes de plus en plus violentes. C'est alors qu'il parvient à rejoindre à nouveau Saïgon, mais cette fois dans le cadre de l'aide civile. Et c'est lors de ce second séjour au Vietnam que la rupture avec la presse se produit. Burnett et les autres ne comprendront jamais que sa détermination soit toujours aussi forte ("Je gagnerai cette guerre,") alors même qu'il sait à quel point le pays est corrompu face à des communistes plus acharnés que jamais.

C'est en fait tout le dilemme de la guerre qu'illustre Vann, la conscience d'une corruption qui gangrène toute velléité, une totale incompréhension vis-à-vis des paysans que les Américains et leurs fantoches vietnamiens poussent dans les bras du Viet cong, et, en même temps, la certitude que les Etats-Unis doivent intervenir pour le bien du peuple et du pays, et pour l'avenir de la démocratie américaine, et donc mondiale. On qualifiera cela plus tard de "devoir d'ingérence".

Vann doit subitement retourner enterrer sa mère. L'épisode permet aussi de suggérer, par un échange rapide entre Vann et l'un de ses fils aux cheveux longs, que l'hostilité à la guerre prend de l'ampleur aux Etats-Unis. Mary Jane, sa femme, lui signale qu'elle demande le divorce. Puis retour au Vietnam. Nous sommes en 1967, Vann est toujours persuadé qu'il peut gagner la guerre, et Burnett l'accuse d'être passé dans le camp des faucons--de se faire l'écho des thèses officielles.

¹⁵ Dans *Fire in the Lake. The Vietnamese and the Americans in Vietnam* (New York : Random House, 1972).

Mariage de Vann avec une jeune beauté qu'il a mise enceinte. Mais le scénario se précipite. La vie personnelle de Vann est bien vite occultée au profit de sa carrière politique, désormais en pleine lumière puisque Vann prend de plus en plus d'importance auprès des militaires. Il prévoit l'offensive du Têt, à laquelle Westmoreland refuse de croire. Et ce sont les scènes de combats de rue, les Communistes qui s'infiltrèrent dans l'ambassade américaine et la riposte des Américains.

Discours de Johnson de mars 1968, investiture de Nixon. L'histoire manifestement s'accélère. Abrahms remplace Westmoreland, que va seconder Weyand, très proche de Vann, qui devient lui-même conseiller supérieur et retrouve un statut militaire. C'est bientôt la bataille de Kontoum en juin 1972. Stimulé jusqu'à l'aveuglement par sa mégalomanie, Vann éprouve le sentiment de jouer une partie d'échecs personnelle contre Giap qui assiège Kontoum. Finalement, grâce à l'intervention des B52, les Communistes sont repoussés. Mais, ainsi que l'explique Sheehan dans son ouvrage,

Vann did not see the fallacy in his victory. He did not see that in having to assume total control at the moment of crisis, he had proved the Saigon regime had no will of its own to survive. Nor did it occur to him that he might be playing the role he and Fred Weyand had played at Tet--postponing the end. He had once again been the indispensable man.¹⁶

C'est à la fin de la bataille, le 9 juin 1972, que Vann, décidant malgré le mauvais temps, de regagner Kontoum en hélicoptère depuis Pleiku où il a assisté à une cérémonie, trouve la mort en pleine tempête. Et le film retrouve Arlington, où l'enterrement s'achève.

On peut reprocher à ce film, outre sa linéarité, son didactisme (qui en fait détermine cette linéarité) qui le rapproche plus du documentaire que de la fiction. Cette sorte de "guerre racontée à..." peut effectivement irriter le cinéphile. Cependant le film a le grand mérite de faire ressortir trois éléments majeurs : l'aveuglement américain face à la corruption sud-vietnamienne, qui aurait dû permettre aux stratèges de la Maison-Blanche de comprendre qu'il s'agissait d'une guerre civile à laquelle il était inutile de se mêler ; le conflit croissant entre la hiérarchie militaire (fût-elle incarnée par un John Paul Vann)

¹⁶ Page 784.

et la presse, qui comprit très tôt les enjeux et impasses de cette guerre ; enfin, l'aberration d'une politique étrangère paranoïaque et messianique, largement héritée des concepts de la "destinée manifeste", et qui conduisit les Etats-Unis, certes dans le sillage de la Seconde Guerre, où l'on sait combien leur rôle fut déterminant, à se considérer comme les seuls défenseurs de la liberté dans le monde. Burnett en fin de film déclare, comme en guise d'épithaphe "Il personnifiait ... en fin de compte notre folie," ce qui n'est pas sans rappeler la fameuse formule "la guerre était en nous" que prononce la voix *off* de Chris à la fin de *Platoon*.

Ajoutons que *A Bright Shining Lie* possède aussi le mérite de revenir sur le révisionnisme reaganien et de proposer une interprétation plausible et, pour autant que l'Histoire en atteste, honnête, de la guerre, ne dissimulant ni les naïvetés et les cruautés américaines, ni l'état de déliquescence du Sud-Vietnam, et montrant surtout à quel point c'est l'état de guerre lui-même qui, au Sud-Vietnam, transformait des paysans déracinés en soldats du Viet cong, certes communistes mais surtout nationalistes.

Si *A Bright Shining Lie* se comprend essentiellement comme documentaire, il en va différemment de *The Quiet American* de Philip Noyce, plus complexe, et d'abord fondé sur une fiction.

Le film partage avec le précédent une interprétation politique de la guerre, mais de façon beaucoup plus subtile, initialement calquée sur l'ouvrage de Greene dont nous avons signalé à quel point les journaux à l'époque avaient déploré le profond anti-américanisme. Mankiewicz en 1958 avait rectifié le tir, ne serait-ce déjà qu'en ayant recours à Audie Murphy, véritable icône du patriotisme américain¹⁷ pour incarner cet Américain bien tranquille qui allait prématurément finir ses jeunes jours dans la fange d'une rivière saigonnaise. Mais la version de Noyce, plus élaborée, plus complexe, se fait aussi plus incisive et restitue habilement au travers d'une rivalité amoureuse l'opposition entre le flegme et le cynisme britanniques et l'ingérence bienveillante et sournoise des Américains.

¹⁷ Véritable incarnation du Rêve américain, issu d'un milieu modeste, il se distingua pendant la Seconde Guerre et devint le soldat le plus décoré, au point que Hollywood lui proposa de nombreux rôles dans des Westerns et des films de guerre.

L'atout majeur de l'oeuvre, livre comme film, repose sur la jonction constante entre Histoire et histoire personnelle, entre la narration de l'individuel et l'immersion dans le collectif. Le procédé n'est pas nouveau, et Lukacs en montrait bien les subtilités en 1956 à propos du roman historique et notamment des oeuvres de Walter Scott. Ainsi Lukacs écrivait-il à son propos "Il [Scott] s'efforce de figurer les luttes et les antagonismes de l'histoire au moyen de personnages qui, dans leur psychologie et dans leur destin, restent toujours des représentants de courants sociaux et de forces historiques." On se gardera de considérer l'ouvrage de Greene comme un "roman historique" dans le sens lukacsien du terme. Néanmoins, le processus narratif en est proche. Et que dire de cette remarque dont Fowler (Michael Caine) paraît être l'exacte illustration : "Le "héros" de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen."¹⁸ Il se produit simplement que la narration individuelle, puisqu'elle s'inscrit nécessairement dans un contexte précis, devient le moteur d'une narration de l'Histoire collective. Ou, si l'on veut, les deux diégèses s'interpénètrent et s'imbriquent, l'une, totalement romanesque, mettant en scène le reporter et son itinéraire personnel-- en particulier son attachement pour Phuong et son antagonisme vis à vis de Pyle--alors que l'autre, s'appuyant sur des faits historiques attestés, met en mouvement l'Histoire de l'Indochine. Chevauchements et contamination s'opèrent sans cesse, mais la voix *off* de Fowler, qui renvoie à son propre itinéraire, agit comme un signal permettant au spectateur de se situer à chaque instant dans la diégèse, en remplaçant le destin individuel dans l'aventure collective. Ce qui est clair, et surtout à l'issue du film, c'est qu'il s'agit d'abord d'une histoire d'amour, ensuite de l'Indochine, et ensuite seulement de la guerre. A cet égard, le monologue introductif de Fowler, prononcé d'une voix lente, lasse, sur fond de jonques silencieuses glissant sur une eau nocturne dans laquelle se reflètent les lumières de la ville, constitue une magnifique prolepse, introduction et conclusion tout à la fois : "Je ne peux pas dire ce qui m'a rendu si amoureux du Vietnam. [...] Il paraît qu'on peut trouver tout ce qu'on cherche ici. Il

¹⁸ Georges Lukacs, *Le roman historique* (Paris : Payot, 1972), pp. 34, 33. (Edition originale en allemand, 1956).

paraît qu'en venant au Vietnam on comprend beaucoup de choses en quelques minutes mais que tout le reste se doit d'être vécu."

Manifestement c'est bien d'une quête individuelle qu'il sera question, dans un pays imprégné de mystère. Mais bientôt va surgir l'image du corps de Pyle flottant à mi eau. Et la voix *off* de Fowler alors soulignera, complémentaiement à l'image, l'intrusion de l'Histoire : "[...] On vous pardonnerait presque de croire qu'il n'y a pas la guerre, que les coups de canon sont des feux d'artifice, et que seuls les plaisirs comptent. [...] Et il se passe quelque chose ainsi que vous vous y attendiez. Mais rien ne se passe comme avant."

La narration est ainsi lancée, et l'on entre dans le présent de la diégèse (1952) avec l'annonce faite à Phuong de la mort du jeune Américain. Puis un *flashback* intra-diégétique va nous ramener aux origines, à la rencontre entre les protagonistes et au conflit qui va se déclarer entre le Britannique et l'Américain. Tout suivra ensuite son cours jusqu'à la mort de Pyle, dont on retrouvera le cadavre dans la boue de la rivière. La boucle narrative sera ainsi bouclée, et l'on pourrait voir le film comme une longue incise entre le moment où l'on découvre le corps et celui où l'inspecteur va brièvement questionner Fowler.

Mais entre temps opèreront les deux narrations mêlées, celle de l'amour fou de Fowler pour une Phuong qui lui préfère la jeunesse et l'espoir, que lui promet Pyle, de mener une vie de femme mariée en Amérique, et celle d'une Indochine à laquelle peu à peu s'intéressent les Américains, persuadés à juste titre de la défaite proche des Français et soucieux d'établir une "troisième force" entre Français et Communistes.

Tout en étant prioritairement un chant d'amour parfois désespéré, le film présente donc idéologiquement au moins deux intérêts : il peut s'interpréter comme un hymne de tendresse vis-à-vis de l'Indochine, et surtout il montre le processus insidieux qui la transforme d'une colonie française en un Vietnam américain avant même Dien Bien Phu. On peut alors comprendre l'irritation des Américains à l'égard de l'ouvrage de Greene comme à l'égard du film de Noyce, qui arrivait en pleine guerre d'Irak .

Nous l'avons signalé, dès les première images et avec le secours de la voix *off* de Fowler, Noyce parvient à restituer le charme secret de l'Indochine, en évoquant le mélange d'une pesanteur poisseuse, d'une corruption latente, et d'une grande lassitude (magnifiquement

incarnée par un Caine que rien ne paraît plus émouvoir, hormis la jeunesse et la beauté de Phuong), comme si dans cette déliquescence générale émergeaient de la pourriture les plus belles fleurs et les plus subtils des parfums. A cet égard le début du film est nettement meilleur que celui du roman, qui s'ouvre beaucoup plus platement sur un Fowler attendant Pyle pendant que Phuong, qui l'attend aussi, mais parce qu'elle est amoureuse de l'Américain, se lisse les cheveux et propose à Fowler de lui préparer une pipe d'opium.

Et lorsque, dans le film, apparaît Phuong, incarnation de cette beauté à la fois épanouie, mystérieuse, et menacée, elle devient aussitôt, comme naturellement, l'emblème de l'Indochine coloniale, superbe et lascive à la fois, prête à s'abandonner pour survivre à celui qui saura mieux la protéger. Et, comme l'implique son prénom (commun au Vietnam), toujours prête, comme le Phoenix, à renaître de ses cendres. Plus tard, le Vietnam américain fourmillera des bordels enfumés et bruyants, où les *go go girls* viendront provoquer les *Marines* avec leurs poitrines offertes et leur mini jupes laissant peu de mystère. La Saïgon française est encore toute en retenue, en politesse feutrée, c'est encore le commerce du charme ; et l'on peut se demander dans quelle mesure Noyce ne s'est pas en partie inspiré, outre le film de Mankiewicz et l'ouvrage de Greene, de films français comme *L'Amant* ou *Indochine*, qui ont su à certains moments restituer cette moiteur langoureuse d'un monde finissant.

Quoi qu'il en soit, l'atmosphère locale telle qu'on peut l'imaginer est très habilement reconstituée dans le film, jusqu'à nous faire comprendre à quel point la guerre qui se précise peut se ressentir comme un viol dans ce pays tout en nuances auquel les Européens ne comprennent pas grand chose, sauf à le pratiquer intimement avec amour et respect, comme Fowler sa Phuong. Car c'est bien l'Indochine qui constitue le premier personnage du film, une Indochine faite femme, que va tenter de conquérir la débordante virilité américaine. On notera qu'ici l'opposition tant développée (et déplorée) par les féministes entre la féminisation du Vietnam et la masculinisation américaine fonctionne à la perfection. Et l'explosion qui se produit place Garnier, en plein Saïgon, qui va provoquer l'engagement de Fowler contre Pyle et les manigances américaines, constitue bien la première déchirure, le signe fatal de l'intrusion de

l'Histoire (prioritairement américaine désormais) dans l'intimité saigonnaise.

On peut donc lire dans le film, outre une immense tendresse pour cette beauté vouée à la prostitution, à la violence, au sang et à la mort, le passage d'un statut à un autre, d'une blessure insidieuse à une blessure ouverte. La féminité toute orientale de l'Indochine va se trouver confrontée à la violence martiale.

C'est bien ce que comprend Fowler, qui, vieux routier du journalisme et de la politique, observe la mutation, et refuse d'y prendre part aussi longtemps que possible. Ce n'est que lorsqu'il prend conscience de la détermination américaine, incarnée par Pyle, d'imposer entre Français et communistes une "troisième force" qui ne sera qu'une autre forme de possession, qu'il va décider d'agir, évidemment contre Pyle, mais surtout pour le Vietnam. Et plus encore, pour Phuong, face à la détermination d'un Pyle follement amoureux et qui, lui aussi, mélange intérêts privés et nationaux. « J'aurais dû me douter, » remarque Fowler, « que sauver une nation et sauver une femme c'était la même chose pour Pyle. » Ce que corrobore l'acharnement de Pyle à contrer les Communistes par tous les moyens, pour ensuite emmener Phuong en Amérique, sans doute pour en faire une bonne Américaine, à l'image de l'actrice blanche Georgia Moll qui incarne Phuong dans la version de Mankiewicz. "C'est justement à cause de Phuong," déclare-t-il à un Fowler révolté par la boucherie qui a eu lieu à la place Garnier, "que je suis plus déterminé que jamais." C'est bien à ce moment que Fowler comprend que la guerre va prendre une autre tournure (américaine). Ainsi, par sa détermination, Pyle signe-t-il son arrêt de mort.

Et c'est aussi l'une des subtilités de l'oeuvre que de mêler si intimement la femme et le Vietnam que l'on peut aussi simplement interpréter les choses en estimant que Fowler, fou d'amour lui aussi, mais lucide cependant, cherche tout simplement à éliminer un rival. Telle était par exemple l'interprétation de Mankiewicz, qui lui permettait de gommer toute allusion trop négative à la politique américaine. Noyce entremêle davantage les pistes, soulignant simultanément la culpabilité de Pyle comme celle de Fowler, mais rachetant Fowler qui, après l'attentat, se départit de son cynisme et décide de s'engager et d'aider les communistes pour éviter (mais il est trop tard) l'implication américaine et l'escalade qu'il pressent. Mais

Noyce souligne prioritairement cette folie qui a saisi Fowler, partagé entre Eros et Thanatos. Et sans doute l'un des moments forts du film est-il celui où Fowler, au moment où lui-même et Pyle sont en danger de mort, déclare à l'Américain : "Je sais. Je ne suis pas essentiel à Phuong. Mais vous pouvez me croire lorsque je vous dis que s'il fallait que je renonce à elle, pour moi ce serait le commencement de la mort."

Il est bien évident qu'une fois encore la fiction donne une idée plus proche de la réalité que l'interprétation documentaire à la Terry George, enlisée dans la restitution d'une biographie parfois engoncée dans les impératifs de la reconstitution réaliste. Malgré le mal que l'on a parfois pu dire de Noyce ("englué dans le piège classique des petits-mâîtres : l'illustration académique,"¹⁹ la mise en scène de *The Quiet American*, manipulation technique et esthétique, est nettement supérieure à l'épopée de Vann. Mais sans doute aussi appartient-il à la nature de la fiction de nous faire plus intimement appréhender le réel, fût-il celui du passé. Où l'on retrouve l'éternel débat entre réalité et vraisemblable, calque et reconstitution artistique.

Conclusion

Alors, comment parler du Vietnam ? Dans sa critique d'*Apocalypse Now*, Frances Fitzgerald fait bien ressortir le caractère irréel, et dans l'ensemble, l'invraisemblable, du film. Au point qu'à force de symbolisation, *Apocalypse Now* ne déboucherait selon elle que sur l'abstraction et le solipsisme, comme *Full Metal Jacket*, *The Deer Hunter*, *Platoon* et *Casualties of War*, en fait comme tous les films majeurs de la guerre du Vietnam : "[They] are all morality plays or parables decked out in special effects and extravagant Technicolor gore."²⁰ L'amalgame nous paraît excessif--sauf à estimer qu'au fond toute création artistique aboutit au solipsisme que génère le narcissisme de l'oeuvre. En revanche, en déduire que si ces films n'ont pu restituer la réalité du Vietnam, c'est parce que le Vietnam était une abstraction, "a symbol, not a place" relève de l'évidence. Mais, ajouter que tous

¹⁹ *Télérama*, 20 août 2003.

²⁰ "Apocalypse Now," in Mark C. Carnes, Ed., *Past Imperfect. History According to the Movies* (New York : Henry Holt and Company, 1995. Owl Book Edition, 1996), pp. 288-290.

ces films seront bientôt aussi datés que les films de propagande de la Seconde Guerre en raison des clichés qu'ils véhiculent, semble totalement ignorer que certains de ces clichés, inversés par rapport aux représentations des guerres précédentes, sont désormais en partie passés dans la mise en scène du film de guerre et ont par conséquent permis un indéniable renouveau, avant de tomber dans une éventuelle obsolescence.

Marc Ferro se montre nettement plus optimiste, et, à sa façon aussi excessif quand il considère les années soixante-dix comme quasiment révolutionnaires :

Ainsi, (écrit-il avec flamme en 1984), on assiste à un retournement, et à un éclatement complet de la vision de l'Histoire, cette apogée se situant à la fin des années 70. Le film exprime admirablement ce mouvement que l'on ne retrouve pas aussi bien dans la littérature, dans l'enseignement de l'Histoire ou dans la vie politique. Plus que jamais, l'Amérique s'interroge sur elle-même depuis la guerre du Viêt-nam et la crise. Cette interrogation est un signe de liberté, une sauvegarde contre un retour au conformisme et à l'uniformité satisfaits du deuxième tiers du XX^e siècle.²¹

Non seulement, le "retournement," n'a pas duré, mais il a cédé la place à un révisionnisme qui, de Reagan à George Bush, Jr., a retrouvé l'ancrage conservateur sous-jacent qui a toujours avec plus ou moins de force et de visibilité caractérisé la politique et la mentalité américaines.

La veine des films consacrés à la guerre du Vietnam ne cessera, logiquement, de s'appauvrir. Devraient émerger encore quelques films consacrés au "Vietnam revisité" faisant une plus large place aux Vietnamiens eux-mêmes. Il reste à espérer que ces futures productions ne se contenteront pas de rejouer la guerre quarante ans après, à travers la mise en scène d'un traumatisme (voilà un indéniable cliché qui fait aujourd'hui partie de la panoplie du film de guerre) subi par des vétérans revivant leurs souffrances au Vietnam, sur les lieux de

²¹ "Aux Etats-Unis, cinéma et conscience de l'histoire," in *Cinéma et Histoire*, pp. 237-238.

leur tragédie et s'apitoyant sur leur sort plus que sur celui de leurs victimes.²²

L'épisode vietnamien ayant été, de diverses façons, intégré à l'expérience américaine, il est probable que chaque génération voudra le "revisiter", comme cela se pratique pour la Seconde Guerre, et, comme cela se pratiquera peut-être encore pour la guerre de Corée, mais plus tard, une fois seulement que sera, d'une manière ou d'une autre, réglé l'antagonisme entre les deux Corées : Hollywood n'aime guère les "patates chaudes" !

On pourrait aussi imaginer la mise en scène d'un retour des Américains en touristes apaisés dans un Vietnam heureux. Mais l'on sait à quel point le bonheur fait rarement de bons films.

Il semblerait plus plausible, sinon probable, qu'après le borbier vietnamien et les steppes afghannes, Rambo soit amené à reprendre du service dans les sables irakiens...

²² Comme on le voit dans le dernier Sidney Furie déjà signalé, *Under Heavy Fire*, a.k.a. *Going Back* (*Frères de guerre*, 2001).