



# L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains

Dissard Jacques

## [Pour citer cet article](#)

Dissard Jacques, « L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains », *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/658>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/658>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/658.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## L'ennemi invisible : les Vietnamiens dans les films de guerre américains

Jacques Dissard

**Jacques Dissard** est Agrégé d'Anglais. Etudiant chercheur à l'Université de Paris X. Maîtrise sur les pièces historiques de Shakespeare sous la direction de M. Suhamy(1970), DEA sur les films de guerre américains sous la direction de M. Bordat (2002). Termine une thèse sur les livres d'enfants des débuts de l'ère victorienne sous la direction de Mme Chassagnol. Article sur Charles Kingsley pour la revue *Confluences* (2003). Communication sur Lewis Carroll au Colloque Lewis Carroll à Rennes II (Octobre 2003).

This study is based upon Roland Barthes's definition of « myth » as draining history of real content and turning it into intemporal « nature » for ideological purposes. Its object is the canon of Vietnam War films as a genre, from 1978 (*The Deer Hunter*) to 1994 (*Forrest Gump*), and representations or misrepresentations of the Vietnamese as an ideological stake. Two types of constructions seem to dominate the genre : an identification of the Vietnamese as essentially of nature, therefore negatively as wild and uncivilised, naturally sadistic and cowardly- effeminate, or else as 'bon sauvages', with an element of nostalgia, the country being construed as a lost paradise of missed opportunities symbolized by the fate of the mama-san and her offspring. These representations are not characteristic of Hollywood movies, they are an extension of the official doctrine of the sixties, and of wartime documentaries. In the eighties, the right wing thinktanks that backed the Reagan administration also consciously sought to regain lost ideological ground. Re-appropriations of the past allowed the staging of ceremonies of forgiveness which eventually paved the way to thankful oblivion.

Guerre du Vietnam, Victor Charlie, Viet-cong

## Victor Charlie

Le *Vietnam War Movie* s'est développé comme genre, avec ses poncifs et ses clichés, durant une période dont *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*) de Michael Cimino (1978) et *Heaven and Earth* (*Entre ciel et terre*) d'Oliver Stone (1993) fixent sommairement les limites.<sup>1</sup> Devant l'obligation de produire du vraisemblable filmique, la complexité du réel y est révisée en termes binaires et rapportée à des conventions identifiables et bien établies. Le tortionnaire sadique, la cible vivante, et la malheureuse jeune fille, voilà les figures visibles du Vietnamiens, multipliées sous le signe du grouillement anonyme. Toute autre image est hors-champ : "Imperialism has monopolized the entire system of representation."<sup>2</sup>

Une typologie sommaire des modes de représentation des Vietnamiens comprendrait toutes les figures de la féminisation-haineuse et castratrice chez les prostituées et les jeteuses de grenades de *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987) ou *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), ou bien aimante et nostalgique dans *Heaven and Earth* et *Good Morning Vietnam* de Barry Levinson (1987) --celles de l'animalité primitive par identification de l'ailleurs à l'état de nature, ou enfin l'ellipse complète, qui renvoie le spectateur à ce qu'il sait déjà, et qui n'est pas pour autant le réel mais une forme préconstruite où l'étranger se rapporte aux figures du connu, c'est à dire à l'histoire des Amériques, et enfin jusqu'à l'infilmé radical, jusqu'à l'oubli d'avoir jamais séjourné au pays des Lotophages.

Les moyens par lesquels s'est édifié au fil du temps le mythe de ce Viêt-nam légendaire sont essentiellement d'ordre cinématographique<sup>3</sup> :

---

<sup>1</sup> Cf. Jean-Jacques Malo, critique du livre de Linda Dittmar et Gene Michaud pour *Vietnam Generation Journal and Newsletter* Volume 4, n°1-2 (Avril 1992) : "[...] we can see that there is already a tacit canon of Vietnam War films ..."

<sup>2</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism* (London : Chatto and Windus), 1993, p. 27.

<sup>3</sup> Dès la fin des années soixante, le Vietnam est objet de fictions : témoignages, comme *Casualties of War*, de Daniel Lang (1969), *Born on the Fourth of July*, de Ron Kovic (1976), *Dispatches*, de Michael Herr (1977), *The Short Timers*, de Gustav Hasford (1979), romans d'aventures, comme *The Bamboo Bed*, de William Eastlake (1969), *If I Die in a Combat Zone*, de M. O'Brien (1969), *Black Heart*, de Eric Van Lustbader (1983), et la série des *The Executionner*, de Don Pendleton, et jusqu'à la série pornographique (*Vietcong Rape Compound*, *Sex Slaves of the VC*,

la mise en scène, qui fait courir et grouiller les indigènes par contraste avec la fixité du héros, et les efface par le mouvement, le cadrage, qui les repousse vers l'arrière-plan, les marges ou le hors-champ, ou bien les fixe en plan américain, rarement en gros plan, dans la grimace et la caricature, le montage, qui fait de l'ellipse leur domaine, et les scénarios qui en font une pure fonction du récit, qui évitent toute élaboration psychologique d'un personnage, le réduisant à un trait unique, de préférence un vice (la cruauté, la vénalité ...) ou l'indifférence devant la mort et les désastres de la guerre.

Jusqu'au tournage de *The Deer Hunter* et d'*Apocalypse Now*, "Le propre des films des années soixante c'est de ne pas mettre en scène le Vietnam. [...] il est évident que Hollywood se voile la face."<sup>4</sup> Certains films se réfèrent bien explicitement à cette guerre, comme *Drive, He Said (Vas-y, fonce)* de Jack Nicholson (1971), *Alice's Restaurant* d'Arthur Penn (1969), ou encore *The Choir Boys (Bande de flics)* de Robert Aldrich (1977), *The Visitors (Les Visiteurs)* d'Elia Kazan (1972), le *Taxi Driver* de Scorsese (1976), *Coming Home (Retour)* de Hal Ashby (1978), *Heroes (Héros)* de Jeremy Paul-Kagan (1977), *Big Wednesday (Graffiti Party)* de John Milius (1978), *Old Boyfriends* de Joan Tewkesbury (1979), mais "le propre du film relatif au Vietnam est très souvent [...] de ne pas représenter la guerre elle-même, mais ses bouleversement psychiques et sociaux."<sup>5</sup>

Ce sont les documentaires qui prennent en charge ces représentations de la guerre, et les documentaires contestataires se fondent sur le thème de l'invincibilité des communistes vietnamiens, voire de la légitimité de leur cause. "The more atrocious the American assault on their country, the more moral force was attributed to the enemy."<sup>6</sup> Les réalisateurs, tout comme les journalistes et le commandement militaire

---

Bamboo Beast ...) publiée par un éditeur de Brooklyn, Star Distributors, dans les années soixante-dix. Mais de toute évidence, le succès du livre s'est mesuré à son aptitude à être adapté en scénario de film.

<sup>4</sup> André Muraire, "La guerre du Vietnam dans le cinéma américain," in *L'opinion américaine devant la guerre du Vietnam*, Frontières, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992, p.144.

<sup>5</sup> André Muraire, "A propos du Vietnam : crise de la représentation dans les films de guerre américains," in : *Crises de la Représentation dans le Cinéma Américain*, La Licorne, 1996-36, p. 95.

<sup>6</sup> Todd Gitlin, *The Twilight of Common Dreams : Why America is Wracked by Culture Wars* (Metropolitan Books, H.Holt & Co, 1995), p. 99.

devaient alors rendre compte d'un fait inexplicable : "Unlike previous American experiences of war, there was no popular cultural archetype to account for successful Vietnamese resistance to foreign invaders".<sup>7</sup> Cette donnée idéologique se retrouve jusque dans la déclaration si caricaturale du Général Westmoreland — "Les Orientaux attachent moins de prix à la vie que les Occidentaux" — qui fut reprise plus tard à peu près dans les mêmes termes par Maxwell Taylor, ambassadeur américain au Sud Viêt-nam, et devint finalement un cliché si universellement reconnu qu'il fonde, dans *The Deer Hunter*, la représentation fallacieuse de la roulette russe comme une pratique exotique typiquement vietnamienne — quelque chose qui se fait là-bas.

Cet effroi respectueux devant l'ennemi vietnamien, et en contrepartie la jeunesse et la fragilité du *short timer* américain, ainsi que l'absence de scrupules des dirigeants, sont les constantes du documentaire militant contemporain de la guerre : *The People's War* (1969), *Only the Beginning*, *Interview of My Lai Veterans* de Joseph Stick (1970), *The Selling of the Pentagon*, de Peter Davis, *Hearts and Minds* (1973), du même réalisateur, qui remportera l'Oscar du meilleur documentaire en 1974, *Basic Training* de Frederic Wiseman (1971), qui montre sans commentaire l'entraînement de très jeunes *marines* et les manipulations psychologiques dont ils sont l'objet, et qui est, en noir et blanc, tout aussi violemment explicite que la première partie de *Full Metal Jacket*. *Winter Soldier* (1972) rend compte du congrès du même nom organisé en 1971 à Detroit par des anciens combattants opposés à la guerre. En 1974, *Skezag* de Joel Freedman et Philip F. Massina, filmé en 16mm, donne la parole à trois *veterans* qui expliquent leur recours à la drogue pour surmonter la peur. La même année, *Introduction to the Enemy*, tourné au Viêt-nam en Avril 1974, produit par Jane Fonda, Tom Hayden, Christine Barill, Bill Yarhaus et Haskell Wexler tout comme *Milestones* de Robert Kramer et John Douglas (1975), rend hommage à la victoire du Nord Viêt-Nam!

Pour autant, il serait naïf de croire encore que l'issue de la guerre s'est jouée là, dans le pouvoir d'en contrôler ou d'en manipuler les images. Si la représentation des combats et la censure du point de vue de

---

<sup>7</sup> James William Gibson, "Paramilitary Culture," *Critical Studies in Mass Communication*: 1 (March 1990): 20.

l'ennemi ont bien été les enjeux des productions des années soixante, “les chercheurs s'accordent depuis longtemps à dire que les déclarations, très souvent citées, proférant que la guerre du Viêt-nam s'est jouée sur les écrans et non sur les champs de bataille ne sont rien d'autre qu'un mythe.”<sup>8</sup>

Presque la moitié des informations sur la guerre concernaient soit les actions de l'infanterie sur le terrain, soit les activités de l'aviation, et environ 12% d'entre elles étaient des déclarations officielles des deux gouvernements (Saïgon et Washington). Le point de vue de 'l'ennemi' n'était fourni que par 3% de l'ensemble des informations diffusées.

A propos de cette partialité, George Bailey note : “A peu près tous les résumés quotidiens des combats provenaient des services de relations publiques de l'armée.” Ces services avaient dépensé, pour la seule année 1971, plus de 200 millions de dollars dans le but de proposer aux citoyens américains la meilleure image possible de l'armée.

De la même façon, les services d'information montaient des opérations bidon de troupes gouvernementales sud-vietnamiennes. Elles étaient filmées par les services officiels, qui envoyaient ensuite les reportages aux petites stations américaines qui n'avaient pas les moyens d'envoyer des équipes au Viêt-nam.<sup>9</sup>

On citera pour mémoire *Vietnam! Vietnam!* produit par *United States Information Agency*, avec John Ford pour conseiller technique, et, parmi les films, *A Yank in Vietnam (Commando au Viêt-nam)* de Marshall Thompson (1964), et *The Green Berets (Les Bérêts verts)* de John Wayne (1968), qui a fait plus de huit milliards de dollars de recettes. Il n'y a donc pas eu de mainmise sur les médias par l'opposition à la guerre : “What is important about this particular

---

<sup>8</sup> Carol Gluck, “Le 11 Septembre, Guerre et Télévision au XXI<sup>e</sup> siècle,” *Annales (Histoire, Sciences Sociales)*, 58<sup>e</sup>me année, n°1, janvier-février 2003, p.153.

<sup>9</sup> George Bailey, *Television War : Trends in Network Coverage of Vietnam 1965-1970*, *Journal of Broadcasting* 1976, cité par Ignacio Ramonet : “Documentaires contre une ‘sale guerre’, filmer le conflit du Vietnam”, *Le Monde Diplomatique*, avril 2000 .

historic moment is that it deeply divided the country's population and brought about a profound crisis in the American imagination.”<sup>10</sup>

Ce ne fut en rien l'opinion publique de l'Amérique profonde qui fut influencée par la tendance des documentaires contestataires à faire l'apologie de l'ennemi — qui se poursuivra jusqu'en 1978 avec *Do you remember Vietnam?* de John Pilger et David Munro — mais bien la génération des *Hollywood brats*, pour lesquels “Vietnam proved not only a bad war and a failed war but a wedge in the binding idea of America”<sup>11</sup>

Pris dans un réseau de représentations contradictoires, leurs films reproduisirent en partie l'aveuglement qui avait caractérisé toute l'intervention dès le début, telle que l'explicite Le Ly Hayslip dans son autobiographie,<sup>12</sup> et telle que Neil Sheehan l'identifiait chez les dirigeants américains dès les années cinquante :

Cette erreur de jugement semblait provenir de leur incapacité à concevoir la complexité du monde. Si Tito, Hô Chi Minh et Mao Tsé-Tung étaient des nationalistes en même temps que des communistes, si des cultures et des histoires différentes pouvaient conduire les nations communistes à se développer dans des directions distinctes, alors le monde était infiniment plus complexe que ce que ces Américains pouvaient l'imaginer. Leur tendance naturelle les poussait à envisager un univers manichéen simplifié, avec d'un côté le bien, de l'autre le mal.”<sup>13</sup>

Les *Vietnam Movies* manifestent un appauvrissement du dicible filmique, et, pour des raisons qu'il serait simpliste de réduire au patriotisme et à la propagande, même le désir de tout dire des cinéastes et des scénaristes témoins des faits, comme Oliver Stone, John Milius ou Michael Herr, ne prévient pas cette “mutilation inavouée du dire et du dit” dont parle Christian Metz à propos de

---

<sup>10</sup> Linda Dittmar et Gene Michaud, ed : *From Hanoi to Hollywood : the Vietnam War in American Film* (New Brunswick and London : Rutgers University Press), 1990, p.6.

<sup>11</sup> Todd Gitlin, op.cit., p.67.

<sup>12</sup> Le Ly Hayslip, *When Heaven and Earth Change Places*, (New York : Plume Penguin, 1989).

<sup>13</sup> Neil Sheehan, *L'innocence perdue*, (Paris : Seuil, 1988), p. 214.

l'auto-censure.<sup>14</sup> C'est tout simplement que l'ennemi, même idéalisé dans la chronique de sa victoire annoncée, n'avait aucune part dans sa propre représentation. Le Viêt-nam en guerre restait l'orient mystérieux et menaçant, un lieu conventionnel de dépaysement exotique : "In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics."<sup>15</sup>

Cette contrainte idéologique est consciemment exprimée par Emile de Antonio, qui réalisa les documentaires les plus agressivement contestataires : *Point of Order* (1963), *Year of the Pig* (1969), *Millhouse : a White Comedy* (1971), et en 1976 *Underground*, en coopération avec Mary Lampson, Haskell Wexler et l'organisation clandestine *Weather Underground*. Il a explicité ses intentions dans *Year of the Pig*, en décrivant le film comme un collage de bandes d'actualités, sans mensonges ni préjugés — sinon qu'"il souhaitait que les Vietnamiens gagnent la guerre"<sup>16</sup> — et pour cela faisait appel au sentiment moral de ses compatriotes : il est mal de mentir, il est mal pour les grands de s'attaquer aux petits. Et en ce sens, son œuvre parle plus des Etats-Unis que du Viêt-nam, qui n'y apparaît que "domesticated and familiar." Emile de Antonio ne se rendit jamais sur place, et ne considérait pas que son projet l'exigeât. Il identifiait la guerre comme : "The outer limit of the American imperial mind projected abroad with fateful consequences." Un officiel du "Comité Vietnamien pour les Relations Extérieures avec le Pays Etrangers," Trinh T. Minh-Ha, critiquait déjà ce préjugé centralisateur dans des documentaires pourtant supposés combattre l'impérialisme américain, où il constatait un passage "from Vietnam *represented* to Vietnam *constructed*," tout Vietnamien étant exclu des moyens de représentation.<sup>17</sup> Il identifiait là une image binaire du monde

---

<sup>14</sup> Christian Metz, "Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin du vraisemblable," Essais sur la signification au cinéma (Paris : Klincksieck, 1983).

<sup>15</sup> Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978) p.177.

<sup>16</sup> Cette citation et les suivantes : Michael Renov, "Imagining the Other : Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary," in Linda Dittmar et Gene Michaud, *op.cit.*, pp.255-268.

<sup>17</sup> Trinh T. Minh-Ha "Introduction on documentaries; Year of the Pig, Only the Beginning, The People's War" Discourse 8 (Fall-Winter 1986). Quant à l'existence de documents vietnamiens disponibles à cette époque, voir The New York Times, May 12 1999, sur des documentaires de cette sorte, qu'un dirigeant berlinois de



empruntée à Hollywood plus qu'à la contre-culture; en d'autres termes :

If the American left of the late sixties found itself inadequate to the task of broad based social change through a democratic group-process, it could look outside itself for a heroic mirror. In the example of Vietnam, such a mirror was found.<sup>18</sup>

Loin d'être recherchée pour elle-même dans un souci de véracité historique et de témoignage, et bien avant d'être instrumentalisée dans les films de guerre, l'image des Vietnamiens était déjà construite comme imaginaire par les documentaires, et utilisée comme telle dans une représentation de la guerre comme "American Tragedy" : "If war is a culturally specific invention, then the rumor of war, as a narrative reconstruction of constructed events is doubly imbued with the assumptions, values and purposes of human culture,"<sup>19</sup> en l'occurrence les présupposés de la représentation de la guerre d'indépendance américaine comme modèle de toute libération.

Lorsque Hollywood s'empare du sujet, la caméra montre et ne voit pas. Dès 1978, le cinéma a résolu le problème de la fidélité au sujet en cédant à la jouissance de se répéter "the horror, the horror..." avec délice, et ainsi le Viêt-nam entier est devenu une légende américaine, il est devenu l'empire de la mort, peuplé de cadavres, d'un peuple de morts-vivants<sup>20</sup> qui s'écroulent en grimaçant sous les balles, de jeunes filles prostituées ou violées, ou pire encore, le domaine de l'invisible, omniprésent et maléfique *Charlie*, bourreau impitoyable et phœnix qui survit au napalm et à l'agent orange et peuple son univers de ses nuées de *gooks* qui semblent prospérer dans une jungle où les meilleurs d'entre les Américains épuisent leurs forces, et dont le nom complet, "VC" Victor Charlie, évoque la toute-puissance :

Cong is an abbreviation for the Vietnamese word for Communist, but the initials give VC and hence Victor

---

Progress-Film Verleih GmbH et le cinéaste vietnamien Nguyen Van Vien qui a opéré au sud Viêt-nam de 1970 à 1976 du côté communiste, ont mis sur le marché en mai 1999.

<sup>18</sup> Michael Renov, op.cit. p.262.

<sup>19</sup> Milton J. Bates, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Story-Telling* (Berkeley: University of California Press), 1996. p.12.

<sup>20</sup> Voir Sumiko Higashi, "Night of the Living Dead : A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era," in Linda Dittmar and Gene Michaud, op.cit., pp. 175-188.

Charlie in the phonetic alphabet. The echo of “V for Victory” is no doubt an ironic coincidence, but the frequently used term “Old Charlie” certainly expresses a grudgingly accorded degree of respect that no other segment of the Vietnamese population (and certainly not our 'allies') could lay claim to.<sup>21</sup>

Lorsque sont tournés les “grands films” qui fondent le *Vietnam War Film* comme genre, tout le pays n'est pas loin de partager l'opinion de McNamara :

[...] exhausted by the lack of progress in the war, McNamara confessed to a *Newsweek* reporter that he had “never thought they would take this punishment and fight this well, and could enjoy fighting like this, I would have thought differently at the start...”<sup>22</sup>

Marilyn Young ajoute dans une note : “what made McNamara think the Vietnamese enjoyed fighting is anyone's guess.”

Ce que Hollywood donne à voir, c'est cette représentation commune — souvent irrationnelle, même chez les dirigeants, comme on le voit — des Vietnamiens. Ensuite, l'image cinématographique elle-même s'est superposée au réel comme origine du Viêt-nam des fantasmes, le Viêt-nam de leurs rêves ou de leurs pires cauchemars, manipulation qui invite, selon les termes de Roland Barthes, à y “[...] ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché.”<sup>23</sup>

## Je vole...

La plus aisément identifiable des falsifications, dès la conception de *The Deer Hunter*, est la réduction dans le plan, et *Apocalypse Now* en est l'emblème. Le mythique hélicoptère Huey s'est substitué aux B52 sans panache de l'opération *Rolling Thunder*, dont le général Curtis LeMay attendait qu'ils renvoient le pays “à l'âge de pierre”,<sup>24</sup> et dans

---

<sup>21</sup> John Atherton, “The Vocabulary of the Vietnam War,” in *L'opinion américaine devant la guerre du Vietnam*, op. cit., p.171.

<sup>22</sup> Marilyn B. Young, *The Vietnam Wars, 1945-1990* (New York: HarperCollins, 1991), p.112.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), p. 9.

<sup>24</sup> Avant d'envisager les représentations de la fiction cinématographique, il est peut-être bon de rappeler quelques faits qui les sous-tendent : “In 1975, the Hanoi government was faced with a country devastated by thirty years of war. There were three million dead, another four million injured, a land pock-marked by 25 million

la scène la plus célèbre du film, la légendaire bobine 3AB, l'attaque du village Viet-cong au son de la chevauchée des Walkyries, “le cinéma, ce n’est pas ‘je vois’, mais ‘je vole.’”<sup>25</sup> Au contraire de la roulette russe de *The Deer Hunter*, il existe un référent historique à cette séquence. Ce genre de sonorisation a effectivement été utilisé par les services d'action psychologique, portant les témoins à croire que quelqu'un au niveau de la prise de décisions, avait sombré dans la folie. L'effet produit avait été décrit par Michael Herr : “Once we heard a really frightening thing blaring down from a Psyops soundship broadcasting the sound of a baby crying ...”<sup>26</sup>

Revoyons cette séquence, dans sa version longue : dès les premiers plans de l'attaque aérienne, le village est vu de haut et de loin. Dans le seul plan rapproché, montrant l'évacuation en bon ordre des enfants, la caméra est posée à l'autre extrémité de l'esplanade, en légère plongée, alors que pour filmer le soldat blessé qui hurle, la caméra se rapproche, à hauteur d'épaule. Un enfant s'attarde et regarde les hélicoptères approcher : on voit son regard, on ne voit pas ce qu'il regarde. Une hiérarchie des sujets, inconsciente ou délibérée, préside au découpage. Devant l'hélicoptère qui emporte un blessé, une femme vêtue de bleu prend à parti les soldats, une jeune femme, vêtue de blanc, probablement l'institutrice, court vers elle, en apparence pour la mener à couvert, en serrant son chapeau contre sa poitrine — on peut imaginer là un plan pour tromper la méfiance des soldats — puis l'hélicoptère explose et la caméra suit les deux femmes dans leur fuite, caméra à l'épaule comme dans les plans sur les soldats, jusqu'à ce qu'elles s'écroulent sous les balles. La scène est dominée par la bande son, qui assure la continuité entre les plans en hélicoptère et les plans

---

bomb craters. In the South, an enormous area (including 50% of the jungle, 41% of the coastal mangrove forests and 40% of the rubber plantations) had been poisoned by 11 million gallons of chemical defoliant. Intricate irrigation networks built over hundreds of years had been blitzed into oblivion. Bamboo villages had been reduced to cinders. Giant B52 bombers had destroyed ports, railways, bridges, hospitals and factories in the North. A greater tonnage of bombs had been dropped on Vietnam than in all of World War II. It had taken fifteen years, and billions of dollars in aid, to repair the damage in post-war Europe.” Site internet: “The journalism and films of John Pilger” <<http://pilger.carlton.com>>, 08.03.02.

<sup>25</sup> Paul Virilio, *Guerre et Cinéma I*, Logistique de la Perception, ed. Cahiers du Cinéma, 1984, p.73.

<sup>26</sup> Michael Herr, *Dispatches* (London : Houdner and Stoughton, 1986-1989), p. 34.

au sol qui se succèdent à un rythme rapide, de moins d'une seconde par plan :

Kilgore : "fucking savages!"

Pilot : "Holy christ, she's a savage ... let's get that dink bitch. Get in there Johnny, ram that right skid up her ass ..."

Pilot : "Those trees ... we need fire on trees. Drawing fire, drawing fire – taking hits ... Mayday, mayday... I'm going in – trail rotor is hit. I got control ..."

Kilgore : "what do you think?"

Lance : "well, it's really exciting."

Bien entendu, le colonel Kilgore ne parle pas du combat mais des rouleaux sur lesquels il a l'intention d'aller surfer : c'est le gag, le comique sinistre, et aussi l'exaltation de Lance que l'on retiendra de la séquence. Le sort de la jeune Vietnamiennne, les motivations de son courage physique, se perdent dans le bruit de fond. Il suffirait d'un plan de plus pour lui donner une place significative dans le récit, mais à aucun moment la caméra n'est placée là où se trouverait un Vietnamien.

Le seul champ-contre-champ de tous les *Vietnam War Movies* se trouve dans *Full Metal Jacket*, seul film où par ailleurs l'ironie ait sa place, et que l'on hésite à attribuer à Hollywood. Les *marines* égarés dans Hué pendant l'offensive du Têt sont filmés à plusieurs reprises le long de la ligne de mire de la tireuse d'élite. Mais dans *Apocalypse Now*, ni les visages ni les regards des victimes n'apparaissent. Ils sont au-delà du représentable filmique dans le contexte d'un film à intention rédemptrice. Le film où ils seraient représentés engendrerait l'effroi, y croiser le regard de l'autre serait y reconnaître le semblable. Cette structuration délibérée de l'aveuglement se retrouve dans la plupart de ces films. C'est le Viêt-nam vu d'avion, l'expérience la plus commune pour tous ceux qui s'éloignaient de Saïgon et s'approchaient de la zone des combats : par la fenêtre ouverte de l'hélicoptère, des silhouettes en pyjamas noirs qui détalent dans toutes les directions. *Figures in a landscape*, silhouettes vues d'hélicoptère, fuyant sous la mitraille, telles qu'un plan de cinq secondes les représente dans *Full Metal Jacket*, plan trop bref pour que le spectateur ait le temps d'observer que le tournage a lieu dans les vasières et les prairies coupées de fossés du Dorset. Il y a une esthétique du vol, de la plongée sur la cible, qui est une des formes de l'exaltation inhérente au film de guerre, l'autre étant l'illusion de toute

puissance qui accompagne le tir, et l'invulnérabilité du tireur. Ce sont les manières d'être du rêve. Lorsque le cinéma s'y engage, il perd de vue le réel dans le récit.

Cette illusion est en tous points semblable à celles qui étaient volontairement induites chez les pilotes en mission au Viêt-nam, et que l'on trouve décrites dans *Hearts and Minds* de Peter Davis (1973, Oscar du meilleur documentaire en 1974) : Ignacio Ramonet y décrit trois rites, ou “structures d’aveuglement”, qui visaient à occulter le sens profond d’un acte sous un fatras de significations secondes purement formelles : “Quand on vole à 800 km/h, on n’a le temps de penser à rien d’autre. On ne voyait jamais les gens. On n’entendait même pas les explosions. Jamais de sang ni de cris. C’était propre; on est un spécialiste. J’étais un technicien.”<sup>27</sup>

La confiscation du regard par la visée, par l’œil de la caméra, s’effectue également par la multiplication des filtres, le tournage en grand angle, le ralenti, tout le fatras d’exaltation visuelle — de “significations secondes” — qui concourt, par l’effet de distanciation qu’il produit, à déculpabiliser le spectateur. Ainsi, dans *Platoon* dans la longue séquence de la destruction du village (treize minutes), cette imposture esthétisante en vient à diluer complètement le propos. Il s’agit d’un des clichés du *Vietnam War Movie*, l’inévitable “*My Lai scene*“, où les paillotes sont incendiées à l’aide d’un briquet *zippo*, après que les populations sans défense ont été martyrisées. Durant tout l’interrogatoire du chef du village, le meurtre de sa femme, le combat de Barnes et d’Elias, puis l’évacuation et la destruction du village, et la tentative de viol d’une enfant de douze ans, il est remarquable que toute la partie vietnamienne du dialogue ne soit pas sous-titrée : ce qui est représenté là, c’est l’incompréhension des soldats, et non la colère des villageois devant cette incompréhension. Il y a du sens, mais ce n’est pas le sujet. Gros plan sur le *zippo* du soldat mettant le feu aux toits de palmes.

La mort des Vietnamiens est esthétisée. Le plan sur la déploration de la villageoise abattue seulement pour la faire taire l’est par l’éclairage (probablement l’usage d’un filtre), la composition en forme de *Pietà*, et le recours au ralenti. L’évacuation du village est accompagnée d’un

---

<sup>27</sup> Cité par Ignacio Ramonet, “Documentaires contre une ‘sale guerre’ : filmer le conflit au Vietnam”, *Le Monde Diplomatique*, avril 2000, p. 27.

fond musical qui signifie l'entrée dans le mythe et dans l'indicible ; plusieurs plans de soldats en Saint-Christophes, portant des enfants sur leurs épaules, intercalés entre des plans de prisonniers la corde au cou, l'ensemble étant projeté avec un léger ralenti qui hiératise les mouvements : la véritable nature de la scène en est complètement dénaturée : si on l'isolait de son contexte, on ne pourrait qu'y voir Américains et Vietnamiens du même côté, souffrant du même mal et fuyant le même ennemi.

Ce qu'écrivait Roland Barthes à propos d'une exposition de "photos-chocs" à la galerie d'Orsay est vrai de toutes ces représentations filmiques de l'horreur guerrière :

La plupart des photographies rassemblées ici pour nous heurter ne nous font aucun effet, parce que précisément le photographe s'est trop généreusement substitué à nous dans la formation de son sujet : il a presque toujours *surconstruit* l'horreur qu'il nous propose, ajoutant au fait, par des contrastes ou des rapprochements, le langage intentionnel de l'horreur [...] Or aucune de ces photographies trop habiles ne nous atteint. C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous; le photographe ne nous a rien laissé — qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindication par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire, nous ne pouvons plus *inventer* notre propre accueil à cette nourriture synthétique, déjà parfaitement assimilée par son créateur.<sup>28</sup>

Cela est vrai de la "My Lai scene" de *Platoon*, des morts de *Hamburger Hill*, des monceaux de cadavres de *The Killing Fields* (*La déchirure*) de Roland Joffé (1984), des viols et des tortures de *Casualties of War* (*Outrages*) de Brian DePalma (1989) ou *Heaven and Earth* (*Entre ciel et terre*), et ce le sera encore plus des films à effets spéciaux comme *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994) : le spectateur n'a plus rien à penser, puisque l'image est construite avec son interprétation. "Il ne suffit pas de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions."<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Roland Barthes, "photos-chocs," *Mythologies*, op.cit., p.98.

<sup>29</sup> *ibid.*

Le réalisme annoncé du film (“Platoon : Vietnam as it really was”<sup>30</sup>) a pour emblème une présence tangible de la végétation, et le climat, l'hostilité de l'environnement naturel : insectes, serpents, chaleur et poussière, mycoses mal placées et malaria, toutes les misères quotidiennes du *grunt*, “a neo-Boschian Garden of Eden bereft of Eves but rife with serpents.”<sup>31</sup> Par comparaison aux autres *Vietnam War Films*, “If there had been an Oscar going for foliage, no question but that Stone would have carried it off !”<sup>32</sup> La caméra est toujours placée ‘à l'intérieur’ de la jungle, du point de vue du soldat, qui n'est pas représenté du point de vue supérieur de l'officier, comme dans *Apocalypse Now*, ou du surhomme, comme dans *The Deer Hunter* ou *First Blood* (*Rambo*, de Ted Kotchef).

Dans les scènes de combat, cette position basse de la caméra et de l'éclairage procure une sensation de menace, et donne à l'apparition de l'ennemi un caractère grotesque, simiesque, qui l'établit dès la première séquence comme le stéréotype de l'agresseur asiatique grimaçant de la Deuxième Guerre Mondiale. Ainsi, dix-neuf minutes après le début du film, Chris Taylor (Charlie Sheen), en embuscade sous la pluie dans la jungle grouillante d'insectes, en pleine nuit, s'est couvert la tête pour se protéger, et le soldat qui est supposé veiller avec lui dort profondément; en contre-champ, et en contre-plongée, apparaissent des silhouettes dans la nuit : gros plan sur l'oeil de Charlie Sheen, battements de cœur dans la bande son, figures attendues de l'angoisse. Filmé ainsi, comme dans les séquences de course dans la forêt, avec le camouflage se fondant dans la flore, comme déjà dans *The Purple Heart* (*Prisonniers de Satan*) de Lewis Milestone (1944), ou *Guadalcanal Diary* (*Guadalcanal*) de Lewis Seiler (1943), “the enemy is of nature.”<sup>33</sup>

On retrouve là ce que Michael Renov identifie comme : “The Oriental as bad object in American popular culture,” phénomène qu'il juge “particularly demonstrable in the Hollywood films of the World War II period.” Il y voit l'équivalent cinématographique de l'effort pour discréditer l'ennemi que représentait l'exposition du *Museum of Modern Art* de 1942 : deux-cents affiches réalisées par des “Artists

---

<sup>30</sup> Time, “Cover Story,” January 26, 1987.

<sup>31</sup> Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam* (London : Heineman, 1989), p. 147.

<sup>32</sup> *ibid.*, p.146.

<sup>33</sup> Michael Renov, *op.cit.*, p.258.

for Victory.”<sup>34</sup> L'ennemi japonais y était représenté trappu et simiesque, s'attaquant à des femmes blanches frappées de terreur. Comme les Japonais d'alors, le Vietnamien de *Platoon* est repoussé vers l'animalité. Lorsque l'un des soldats noirs du bataillon, Junior, est tué à la baïonnette, un gros plan fugitif sur le visage du soldat vietnamien le montre déformé par un rictus, de colère plus que de cruauté, sans un cri. On rejoint là, comme dans *Rambo : First Blood Part II (Rambo 2 la mission)* de George P. Cosmatos (1985), ou *Missing In Action II-The Beginning* de Lance Hool (1985), ou encore *The Hanoi Hilton (Hanoi Hilton)* de Lionel Chetwynd (1987), l'image classique de l'asiatique cruel, comme déjà dans *Gunga Din (Gunga Din)* de George Stevens (1939), où Cary Grant dans le rôle du sergent Cutter s'indignait : “ pour inventer des tortures, rien de tel qu'une cervelle d'Oriental .”

L'ambivalence du mythe du Vietnamien enfant de la nature, tantôt bon sauvage, tantôt brute sanguinaire, était implicite dès *Apocalypse Now*, dès l'apparition des pirogues des “Montagnards”. Selon le scénariste, John Milius, “ Willard et ses hommes contemplent le peuple le plus primitif qu'on ait vu depuis l'époque du capitaine Cook.” Pour faire bonne mesure, on aura recours à une minorité philippine, les Ifugaos. On comprend le cheminement de la pensée de John Milius : puisque nous sommes “au cœur des ténèbres,” il ne faut rien de civilisé, et donc pas question de grimer des Philippins ordinaires, et un primitif est un primitif. Dans son journal du tournage, Eleanor Coppola désigne les Ifugaos comme “a tribe of local Montagnard Indians [Kurtz] has trained and armed,”<sup>35</sup> et dans *The Wars We Took to Vietnam*, Milton J. Bates reprend l'expression *Ifugao Indians*. Plus qu'aux minorités réellement rencontrées par les combattants ou les cinéastes, ils s'apparentent bien plutôt aux primitifs génériques de toutes les aventures hollywoodiennes.

On ne saurait cependant voir dans ces représentations quelque malédiction inhérente à la culture américaine. L'année même de la sortie de *The Deer Hunter, Go Tell the Spartans (Le Merdier)* de Ted

---

<sup>34</sup> Life Magazine 21.12.1942 : “ 200 Posters by 'Artists for Victory' .”

<sup>35</sup> Eleanor Coppola, Notes on the Making of *Apocalypse Now* (New York: Simon and Schuster, 1979, Limelight Edition, 1998), p.18.



Post (1978) et *The Boys in Company C* de Sidney J. Furie (1978)<sup>36</sup> avaient eu la profondeur de champ nécessaire à la représentation de l'ennemi. *Go Tell the Spartans* est un film unique dans sa manière de se pencher sur l'histoire. Produit de façon indépendante par les réalisateurs qui forment pour l'occasion les *Spartan Productions*, il échappe sans doute pour cette raison aux composantes idéologiques des contraintes commerciales. Tout en se donnant les moyens d'une distribution *mainstream*, il demeure marginal par son approche de l'expérience de la guerre. Selon Gilbert Adair, il concentre l'attention sur un moment précis de la guerre, 1964, un temps où les forces américaines étaient supposées n'avoir qu'une fonction mal définie de "conseillers", et il fait ainsi remonter l'origine de la catastrophe à une date bien plus précoce qu'on ne le faisait généralement en 1978. Aussi s'en dégage-t-il une tonalité de regret nostalgique qui le différencie du reste de la production de cette année-là. Et il nomme les lieux ("Muc Wa"), et se réfère à un moment historiquement bien identifiable de la guerre. Le "September 1967, Bravo Company, 25<sup>th</sup> infantry, somewhere near the Cambodian border" de *Platoon* est bien loin de produire le même effet de réalité. Quant à *Apocalypse Now* et *The Deer Hunter*, ils semblent se passer "anywhere out of the world" tant ils manquent de consistance historique et tant ils mélangent les lieux et les événements, comme si tout leur public n'avait eu connaissance de la guerre réelle que par ouï-dire.

## La cérémonie du pardon

Selon Noam Chomsky, pour les nécessités de la reconstruction idéologique aux Etats-Unis :

---

<sup>36</sup> "In contrast with more apocalyptic Vietnam movies, *The Boys in Company C* comes close to capturing the feel of guerilla warfare : in the way the Viet Cong, advancing through the undergrowth with a sense of self-camouflage so instinctive that even stealth can be dispensed with, become almost part of the jungle fauna; or in the way they exchange signals, by a disorienting reversal, imitate parrot cries, forcing the hapless intruders — who were trained soldiers, not hunters — into a paralysing state of permanent watchfulness. This approach, making the VC threat a near abstraction (and therefore not tainted by the racist slurs of *The Green Berets* and *The Deer Hunter*), means that the movie's tension arises mainly from conflicts within the army itself, and later with the ARVN ... infighting ends by upstaging the real war." Gilbert Adair: op.cit., p.119.

[...] it is an absolute requirement for the Western system of ideology that a vast gulf be established between the civilized West, with its traditional commitment to human dignity, liberty, and self-determination, and the barbaric brutality of those who for some reason – perhaps defective genes – fail to appreciate the depth of this historic commitment, so well revealed by America's Asian wars, for example.<sup>37</sup>

Faut-il pour autant voir dans l'évolution des représentations de l'ennemi vietnamien le produit de quelque noir complot ?

Dans les “années Reagan,” pour les idéologues de la nouvelle droite américaine, les Viguerie, Lee Atwater, Norman Podhoretz et autre Dinesh D'Souza, il importe avant tout de rompre le consensus libéral et de reprendre le terrain perdu dans les “années Viêt-nam.” Selon les révélations du *Los Angeles Times*, en 1983 l'administration Reagan, en application de la *National Security Decision Directive 75*, aurait envoyé son auteur, Richard Pipes, ex-conseiller sur l'URSS au Conseil de Sécurité Nationale, en mission dans les milieux du cinéma pour y réclamer un investissement à hauteur de 85 millions de dollars en films, livres et communication pour la promotion de la démocratie et des syndicats libres.<sup>38</sup>

L'un des héritages de la débâcle de 1975 qui fut alors identifié comme symptôme de la crise morale nationale était la comparaison, devenue un lieu commun, entre la résistance vietnamienne aux envahisseurs et la guerre d'indépendance — même si, loin d'être une reconnaissance des réalités, cette comparaison manifestait un aussi grand centralisme culturel que l'aveuglement des nationalistes purs et durs du *love it or leave it*. Il fallait donc regagner le terrain perdu sur le plan idéologique comme sur le plan diplomatique. La crise des otages américains en Iran avait déjà contribué à reformer le consensus nationaliste : “Nightly, relentlessly, as the weeks turned into months and the months

---

<sup>37</sup> Noam Chomsky, *Towards a New Cold War: Essays on the Current Crisis and How We Got There*, (New York: Pantheon, 1982), pp.84-85.

<sup>38</sup> Cité par Paul Virilio, *Guerre et Cinéma, Logistique de la Perception*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1984. Voir à ce sujet l'article de Katharine Q. Seelve, “When Hollywood Big Guns Come Right from the Source,” *The New York Times*, June 10, 2002: “the military establishment has been cooperating with Hollywood for nearly a century, with a noticeable break in the Vietnam years.” Voir aussi Lawrence D. Suid, *Guts and Glory: The Making of the American Military Image on Film* (University Press of Kentucky, 2002).

piled up into a year and more, Walter Cronkite closed his CBS News broadcast by ticking off the *nth* day of the captivity of the American hostages in Iran.”<sup>39</sup>

Le Viêt-nam fut alors réinvesti dans un discours nationaliste unificateur et en apparence politiquement neutre : les soldats prisonniers ou disparus dont le retour devenait une “juste et noble cause” au-delà de tout soupçon. Si le gouvernement vietnamien réussit sans trop de peine à désamorcer les rumeurs sur les disparus qui auraient été maintenus en captivité tout simplement en invitant les Américains à venir faire les recherches eux-mêmes, les efforts orchestrés — comme plus tard ceux de Ross Perot — pour organiser des recherches indépendantes suffirent à créer, selon le principe qu’il n’y a pas de fumée sans feu, le mythe des *missing in action* bien vivants que les soldats de l’ombre vont délivrer.

Tout en niant officiellement avoir connaissance d’une quelconque réalité des faits mis en avant par les familles des disparus, l’administration se gardait bien de critiquer les films qui en faisaient leur thème : “on connaît la répartie de Reagan en Juillet 1985 : “Boy, I saw Rambo last night; now I know what to do next time.”<sup>40</sup> Tout en laissant son administration gérer le monde réel, où il n’y avait pas de prisonniers cachés, il s’emparait de l’imaginaire, et se rangeait sans vergogne dans le camp de ses électeurs qui voulaient croire à la vilénie vietnamienne. La logique implicite de l’affaire est la suivante : si les Vietnamiens gardent des Américains en esclavage, ce sont des ‘méchants’, et donc lors de la guerre du Vietnam, les Américains étaient bien les ‘bons’, et rien de ce qu’ils ont pu faire n’était injustifié. Les récits de mauvais traitements et de torture authentifiés par les témoignages des prisonniers du *Hanoi Hilton*, pour terrifiants qu’ils aient été, révèlent un sadisme plus bureaucratique, plus proche de l’imaginaire du *1984* de George Orwell que de la perversité des tortionnaires sanglants et jouisseurs de Rambo, qui suggère une sorte de liberté, de latitude sadienne laissée au bourreau. Au contraire, “[...] the Hanoi POWs were stuck by the social regimentation of the Vietnamese and their obsession with party procedures [...] the enemy

---

<sup>39</sup> Todd Gitlin, op. cit. p.75.

<sup>40</sup> André Muraire, “ La guerre du Vietnam dans le cinéma américain ,” op.cit., p.151.

appeared as petty bureaucrats rather than proud warriors.”<sup>41</sup> Les scènes de torture des *Missing In Action Movies* s'inspirent bien plutôt des conventions du film de guerre et du film d'horreur que des tortures réellement subies par des prisonniers américains.

Les sourires cruels des geôliers, exhibés en gros plan, et le châtement de leurs mesquines lâchetés, le soulagement final de leur mort forcément atroce, sont égrenés au fil des *Purple Hearts*, de Sidney Furie (1984), *American Commandos* de Bobby A. Suarez (1985), *Missing in Action (Portés Disparus)* de Joseph Zito (1984), *Missing in Action II : the Beginning*, de Lance Hool (1985), ou *Dirty Dozen : the Next Mission* (téléfilm de 1985). Il serait fastidieux d'énumérer toutes les scènes de hordes asiatiques fauchées par les balles dans les rizières. On retrouve la somme de ces poncifs dans *Uncommon Valor (Retour vers l'Enfer)* de Ted Kotcheff (1983), où s'égare Gene Hackman dans le rôle d'un officier à la recherche de son fils. Le film reprend le cliché du film de guerre qui réunit un *platoon* où sont échantillonnées toutes les minorités de la société américaine ou presque, y-compris, pour la symétrie, un fils à la recherche de son père. Le Viêt-nam est devenu un décor conventionnel pour films d'action :

We lost the war in 1973 and the country in 1975. This loss haunts us. But the absence that haunted us in the seventies is lost to the eighties. The war's remains have been resurrected and, like Frankenstein's monster, given new life. Ten years after Saigon's fall and liberation, Vietnam has become, if not a commodity, then a resource for the American culture industry.<sup>42</sup>

Dans un style proche des images du *National Geographic*, le générique de *Heaven and Earth (Entre ciel et terre)* nous montre ainsi le “Viêt-nam immuable”, avec ses rizières, ses buffles, ses bonzes et ses joyeux paysans avec leurs pittoresques chapeaux. La musique est celle des grands espaces hollywoodiens, sur une gamme pentatonique vaguement orientale mais qui pourrait être irlandaise, ou bien ‘western’ : c'est la mélodie des origines, détachée de tout contexte historique réellement existant, ouverture qui célèbre, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch analysant l'attitude nostalgique, la “misère de

---

<sup>41</sup> Milton T. Bates, op. cit., p. 45.

<sup>42</sup> Rick Berg, “Losing Vietnam : Covering the War in an Age of Technology ,” in Linda Dittmar et Gene Michaud, ed., op. cit., p.41.

l'irréversible,” le fait même du passé dans sa “passéité,”<sup>43</sup> l'évocation du Viêt-nam comme deuil généralisé de l'enfance, de la jeunesse perdue.

Le film retrace l'odyssée de Le Ly Hayslip, qui avait publié son autobiographie, *When Heaven and Earth Change Places* en 1989, et qui assista au tournage, pour lequel une copie conforme minutieuse de son village avait été reconstituée en Thaïlande. Il semble que le réalisateur ait utilisé sans vergogne ce qu'elle a nommé le *tear meter* : “When a scene was good, we would all cry together and everyone knew that the ghost child to whom we were all godparents was assuming a life of its own.”<sup>44</sup> Là encore, la conception du film passe par l'adaptation de ce qui est déjà une reconstruction de l'Histoire, et passée au filtre du genre mélodramatique hollywoodien : “melodrama offers a victory over the forces of historical change.”<sup>45</sup> C'est le destin de l'héroïne, et non le cours des événements, qui est chargé de sens. Il transcende le chaos d'une guerre aussi inexplicable à l'issue du film qu'un cataclysme naturel.

Le mélodrame culmine dans la scène où le béret vert hanté par les atrocités qu'il a commises en service commandé sombre dans la boisson et menace de tuer son épouse vietnamienne d'une balle dans la nuque, puis de se faire lui-même sauter la cervelle (ce qu'il fera finalement quelques séquences plus tard). Par un renversement qui est la marque de fabrique des *Vietnam War Movies*, le bourreau se fait victime, et la femme — admirable, forcément admirable — pardonne. Malgré la performance d'acteur de Tommy Lee Jones dans ce numéro de pathétique monstruosité, on peut aisément appliquer à cette scène la critique que formulait Roland Barthes lorsqu'il dénonçait dans le jeu de Marlon Brando dans la scène finale de *Sur les Quais* d'Elia Kazan “[...] la nature participatrice de cette scène qui en fait objectivement un épisode de mystification.”<sup>46</sup>

L'héroïne torturée, violée, rejetée par les siens, triomphe, et la dernière des Vietnamiennes devient la première des Américaines. Le message

---

<sup>43</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (Paris : Flammarion 1983), p. 291.

<sup>44</sup> Michael Singer *Oliver Stone's Heaven and Earth, the Making of an Epic Motion Picture* (London : Orion Books, 1993), p.45.

<sup>45</sup> Robert Lang, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minelli* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p.19.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 65.

implicite est que l'autre est notre semblable, et que les Vietnamiens sont des Américains qui s'ignorent, ou plutôt que d'un mal peut venir un bien et que l'humanité "arriérée" de la Vietnamiennne peut parvenir à une américanité plus authentique que celle des obèses égoïstes de San Diego. La photographie du film et les messages moralisateurs qui l'accompagnent évoquent irrésistiblement l'exposition du MoMA, *The Family of Man*. Dans le prospectus de présentation de l'exposition venue à Paris dans les années cinquante sous le titre "La Grande Famille des Hommes," André Chamson écrivait que "ce regard sur la condition humaine doit un peu ressembler au regard bienveillant de Dieu sur notre fourmillière humaine."<sup>47</sup>

La fourmillière est précisément ce à quoi la narratrice, en voix *off* compare son peuple alors que les images du film montrent sa famille en train de creuser un abri, et tout le film, où les visions surnaturelles sont si présentes, où les devins ne se trompent jamais, où les bonzes dispensent la sagesse, et où les vues aériennes prennent en charge les ellipses et le passage du temps, voilà bien le point de vue de Dieu. Le film commence et se conclut dans l'affirmation de la sagesse, un "ordre d'affirmations évadé de l'Histoire [...] le règne des vérités gnomiques, la jonction des âges de l'humanité, au degré le plus neutre de leur identité, là où l'évidence du truisme n'a plus de valeur qu'au sein d'un langage purement 'poétique',"<sup>48</sup> un discours qui affirme que ce qui a été devait être et que tout est bien, sinon au Viêt-nam, du moins à San Diego.

L'ultime évolution du genre est le Viêt-nam de *Forrest Gump*, qui se réduit à des citations de films célèbres : le camp d'entraînement de *Full Metal Jacket*, le camp environné d'hélicoptères d'*Apocalypse Now*, les soldats ennemis entendus et à peine entrevus au pas de course dans la jungle, si proches que l'officier est obligé de demander le bombardement de ses propres positions, comme dans *Platoon*, l'hôpital comme dans *Birdy*, l'ancien combattant dans son fauteuil roulant comme dans *Born on the Fourth of July* de Oliver Stone (1989), et pour finir, la fiancée du lieutenant comme dans *Heaven and Earth*, présence silencieuse et rédemptrice, vivant symbole que le

---

<sup>47</sup> Cité par Roland Barthes, op. cit. p.162.

<sup>48</sup> *ibid.* p. 162.

lieutenant Dan a été pardonné. Les Vietnamiennes pardonnent, et les Américains oublient.

Cette innocence retrouvée autorise même le comique, la possibilité d'un grotesque vietnamien, dernière pelletée de terre sur la tragédie américaine : *Air America*, de Roger Spottiswoode, avait ouvert la voie en 1990, et *Operation Dumbo Drop*, de Simon Wincer (1995) vient signaler que tout est possible : le Viêt-nam n'est plus qu'un décor, comme le champ de bataille de *The Great Dictator* de Charlie Chaplin, ou celui de *The General* de Buster Keaton. Il est devenu un objet de références confuses, antidote aux souffrances du passé. "History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis... ;"<sup>49</sup> mais en harmonie avec les pratiques sociales qui accompagnent la sortie de crise du début des années quatre-vingt-dix, le cinéma recherche "a new relationship with the past based on pastiche and nostalgia."<sup>50</sup>

Le pays lui-même est devenu une destination touristique, où le *veteran* vient retrouver l'odeur de la papaye verte et la sagesse bouddhique ancestrale. Avec les années quatre-vingt-dix est venu le temps du pardon, des cérémonies du pardon et de leur mise en scène, où Hollywood aura plus que sa part. L'illustration la plus frappante, la plus exemplaire en sera l'histoire de Kim Phuc, l'enfant brûlée au napalm le 8 Juin 1972, photographiée par Nick Ut, à qui cette photo vaudra le prix Pulitzer, retrouvée dix ans plus tard par le magazine *Stern*, soignée dans les meilleurs hôpitaux, et qui, mariée et mère d'une petite fille, trouve refuge au Canada :

L'an passé [1996], Kim fut invitée à Washington à la cérémonie commémorative de la guerre du Viêt-Nam. Et devant un parterre de plusieurs milliers de vétérans médusés elle a pris timidement la parole pour évoquer l'espoir. Et le pardon. " Si je pouvais me trouver face à face avec le pilote de l'avion qui a lancé la bombe, je lui dirais : on ne peut pas changer l'histoire, mais au moins peut-on essayer de faire de notre mieux dans le présent et le futur pour promouvoir la paix."

---

<sup>49</sup> Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca : Cornell University Press, 1981), p.102.

<sup>50</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993), p.393.

Et puis elle a disparu durant la plus longue et la plus respectueuse des *standing ovations*. Au milieu de l'assistance, John Plummer était foudroyé. C'est à lui qu'elle venait de s'adresser. Lui qui avait eu la responsabilité de coordonner le bombardement de Trang Bang, le 8 Juin 1972, lui qui, devenu pasteur, après mille errances, portait toujours sur lui la photo de la petite fille, découverte dès le 9, et, lesté de remords, il se rua vers un policier, le suppliant de remettre à la jeune fille un message. Déjà, elle quittait le mémorial, soucieuse d'éviter la foule. Elle s'engouffrait dans un escalier, elle allait disparaître. Le billet lui parvint juste à temps : "Kim, je suis cet homme". Alors elle s'arrêta, se retourna. Il attendait, tremblant au haut des marches. Et elle ouvrit ses bras.<sup>51</sup>

N'est-elle pas devenue la petite fiancée de l'Amérique ? Et la réalité n'a t'elle pas fini par imiter l'art ?

Ce que le Viêt-nam a fourni à son propre mythe, c'est "un réel historique," puis

une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref, une absence sensible.<sup>52</sup>

Vingt ans après le premier *Rambo*, il semble que les mêmes processus s'emparent d'une autre "juste et noble cause" : "[...] I found that what had happened was being processed, obscured, systematically leached of history and so of meaning, finally rendered less readable than it had seemed on the morning it happened".<sup>53</sup>

Adair, Gilbert, *Hollywood's Vietnam*, London : Heineman, 1989.

Atherton, John, "The Vocabulary of the Vietnam War," in *L'opinion américaine devant la guerre du Vietnam*, *Frontières*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992.

Bates, Milton J., *The Wars We Took to Vietnam : Cultural Conflict and Story-telling*, Berkeley : University of California Press, 1996.

---

<sup>51</sup> Annick Cojean, "L'enfant symbole du Vietnam," *Le Monde*, 19 Aout 1997.

<sup>52</sup> Roland Barthes, *op.cit.* p.217.

<sup>53</sup> Joan Didion, Robert B. Silvers, "Lecture given at the New York Public Library," November 13, 2002, *New York Review of Books*, January 16, 2003.



Barthes, Roland, "Photos-chocs", *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.

Chomsky, Noam, *Towards a New Cold War : Essays on the Current Crisis and How We Got There*, New York : Pantheon, 1982.

Cojean, Annick, "L'enfant symbole du Vietnam", *Le Monde*, 19 Aout 1997.

Coppola, Eleanor, *Notes on the Making of Apocalypse Now*, New York : Simon and Schuster, 1979, Limelight Edition, 1993.

Didion, Joan, Robert B. Silvers, Lecture given at the New York Public Library, November 13, 2002, *New York Review of Books*, January 16, 2003.

Dittmar, Linda, et Gene Michaud, ed. , *From Hanoi to Hollywood : the Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, 1990.

Gitlin, Todd, *The Twilight of Common Dreams : Why America is Wracked by Culture Wars*, Metropolitan Books : H.Holt & co, 1995.

Gluck, Carol, "Le 11 Septembre, Guerre et Télévision au XXIème siècle", *Annales (Histoire, Sciences Sociales)*, 58<sup>ème</sup> année, n°1, janvier-février 2003.

Karnow, Stanley, *Vietnam, a History* , Viking Penguin, 1983.

Hayslip, Le Ly, *When Heaven and Earth Change Places*, New-York : Plume Penguin, 1989.

Herr, Michael, *Dispatches* , London : Houdner and Stoughton, 1986-1989.

Jameson, Frederic, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca : Cornell University Press, 1981.

Jankélévitch, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris : Flammarion, 1983.

Lang, Robert, *American Film Melodrama : Griffith, Vidor, Minelli*, Princeton : Princeton University Press, 1989.

Malo, Jean-Jacques, critique du livre de Linda Dittmar et Gene Michaud pour *Vietnam Generation Journal and Newsletter*, Volume 4, n°1-2 (avril 1992).

*The Vietnam War on Film*,  
 <<http://www.sru.edu/depts/artsci/engl/dpitard/vietnamfilms.htm>>

Metz, Christian, "Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin du vraisemblable", *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 1983.

Muraire, André, "La guerre du Vietnam dans le cinéma américain", in *L'opinion Américaine devant la Guerre du Vietnam*, Frontières, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992.

"A propos du Vietnam : crise de la représentation dans les films de guerre américains", in *Crise de la Représentation dans le Cinéma Américain*, Poitiers : La Licorne, 1996.

Pilger, John, *The Journalism and Films of John Pilger* <<http://pilger.carlton.com>>

Ramonet, Ignacio, "Documentaires contre une 'sale guerre' : filmer le conflit au Vietnam" *Le Monde Diplomatique*, avril 2000.

Said, Edward, *Orientalism*, New York : Vintage Books, 1978.

*Culture and Imperialism*, London : Chatto and Windus, 1993.

Seelve, Katharine Q., 'When Hollywood Big Guns Come Right from the Source', *The New York Times*, June 10, 2002.

Sheehan, Neil, [\*A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam\*](#), New York : Vintage Books, 1988; *L'innocence perdue*, Paris : Seuil, 1988.

Singer, Michael, *Oliver Stone's Heaven and Earth, the Making of an Epic Motion Picture*, London : Orion Books, 1993.

Virilio, Paul, *Guerre et Cinéma, Logistique de la Perception*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1984.

Young, Marylin B., *The Vietnam Wars, 1945-1990*, New York : HarperCollins, 1991.