



Les Majors hollywoodiennes et les récentes interventions militaires américaines : y a-t-il une nouvelle façon de filmer la guerre ?

Dupont Nathalie

[Pour citer cet article](#)

Dupont Nathalie, « Les Majors hollywoodiennes et les récentes interventions militaires américaines : y a-t-il une nouvelle façon de filmer la guerre ? », *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/659>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/659>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/659.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

Les *Majors* hollywoodiennes et les récentes interventions militaires américaines : y a-t-il une nouvelle façon de filmer la guerre ?

Nathalie Dupont

Nathalie Dupont est Docteur en civilisation des pays anglophones; thèse soutenue en janvier 2001 à Paris VIII sous la direction du Professeur J. Portes (“De La Guerre des Etoiles à La Menace Fantome: Involution structurelle, conceptuelle et technologique du cinéma américain de 1977 jusqu’à nos jours”) ; Maître de Conférences en civilisation américaine à l’Université du Littoral et de la Cote d’Opale, antenne de Boulogne sur Mer.

In the 15 years that followed the American defeat in Vietnam, the Hollywood Majors first maintained the war films genre alive by gradually rehabilitating their army on screen, seeming thus to take their cue from the population’s frame of mind. Since American troops once again started getting involved abroad, the Hollywood producers have given the go-ahead to projects dealing with the subject, eventually releasing films which, for commercial reasons, do not show a complete renewal of the filming process of the genre, but which echo its evolution somewhere between pessimism and jingoism.

film de guerre, majors hollywoodiennes

Courage Under Fire, Three Kings, Rules of Engagement, Black Hawk Down

La politique étrangère américaine a toujours été un sujet d’inspiration pour Hollywood, et les nombreux conflits qui jalonnent l’histoire des Etats-Unis ont souvent fait l’objet d’une adaptation cinématographique. Parmi ces conflits, la guerre froide entre le bloc occidental et le bloc soviétique a logiquement donné lieu à de nombreux films, *The Hunt for Red October* (John McTiernan, *A la poursuite d’Octobre Rouge*, 1990) étant probablement l’un des derniers longs-métrages hollywoodiens à s’inscrire dans ce contexte.

Les changements intervenus en Union Soviétique et ceux qui en découlent en Europe de l'Est ouvrent ensuite une période plus détendue dans les relations Est-Ouest, ce qui se traduit à Hollywood par la recherche de nouveaux «ennemis étrangers cinématographiques» : les terroristes en tous genres (parfois nostalgiques du régime communiste «pur et dur» comme dans *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997) remplacent notamment les espions et les militaires soviétiques. C'est souvent dans ce contexte de changement «d'ennemis» que viennent s'inscrire les nouveaux films de guerre hollywoodiens après la période de transition des années quatre-vingt.

Le contexte historique ayant changé, on peut alors se demander si, dans sa présentation de conflits récents, Hollywood a rompu avec la façon dont d'autres interventions avaient été auparavant représentées ou si l'on peut retrouver certains traits communs.

Le film de guerre : un genre cinématographique qui a survécu à l'échec du Viêt-nam

Si, de nos jours, les *Majors* hollywoodiennes continuent à produire des films de guerre, c'est en grande partie grâce au succès commercial remporté dans les années quatre-vingt par des productions présentant une vision plus positive de l'armée américaine, ce qui s'inscrit dans le contexte d'alors.

En effet, au début des années quatre-vingt, Ronald Reagan juge les États-Unis affaiblis sur le plan intérieur. Le nouveau président veut que son pays retrouve confiance en lui: "One of my dreams [...] is to help Americans rise above pessimism by renewing their belief in themselves."¹ Quant à la nouvelle politique extérieure américaine, elle doit montrer au monde que les U.S.A. sont à nouveau prêts à défendre leurs intérêts sans faiblir (tandis que l'U.R.S.S. devient «The Evil Empire»).

Devant la popularité de Ronald Reagan et de ses idées, Hollywood, toujours à la recherche de films rentables, comprend qu'il est possible d'écrire des scénarios reprenant ces thèmes et qu'ils trouveront des spectateurs. Certaines des idées ayant contribué à l'élection de Ronald

¹ P.D. Erickson, *Reagan Speaks : The Making of an American Myth* (New York: New York University Press), 1985, p. 2.

Reagan (puis de George Bush) sont alors transcrites dans des films produits par les *Majors* comme *An Officer and a Gentleman* (Taylor Hackford, *Officier et gentleman*, 1982), *Rambo: First Blood Part II* (George Pan Cosmatos, *Rambo II : la mission*, 1985) ou *Top Gun* (Tony Scott, 1986), films qui se démarquent nettement de *Coming Home* (Hal Ashby, *Retour*, 1978) ou *The Deer Hunter* (Michael Cimino, *Voyage au bout de l'enfer*, 1978) car ils donnent une nouvelle image bien plus positive de l'armée américaine tout en réécrivant l'histoire de la défaite au Viêt-nam :

- *An Officer and A Gentleman* est tout à la gloire de l'armée américaine, montrant comment elle remet sur le droit chemin des jeunes à l'allure hippie, leur apprend à être de vrais patriotes qui ne failliront pas dans leur mission et défendront la liberté où et quand cela sera nécessaire.
- *Top Gun* représente le sacre cinématographique d'une Amérique ayant retrouvé confiance en elle, et cet état d'esprit fut parfaitement incarné par la campagne de publicité où l'on pouvait notamment voir Tom Cruise installé dans un cockpit d'avion et le pouce levé. Le film est une véritable publicité pour l'aéronavale américaine dont les pilotes participèrent activement au tournage ; profitant du succès considérable de *Top Gun* auprès du public, l'*U.S. Air Force* copia même le style du film dans ses campagnes publicitaires, ce qui semble avoir été efficace.
- Aux yeux du public américain (et notamment des jeunes) ces deux films ont grandement contribué à redonner des couleurs et une connotation positive à l'image qu'ils avaient de leurs forces armées², image auparavant ternie par l'actualité du conflit vietnamien puis tournée en dérision par des comédies comme *Stripes* (Ivan Reitman, *Les Bleus*, 1981).

² Après le succès de *An Officer and a Gentleman*, la Navy regretta amèrement d'avoir refusé son assistance aux producteurs du film (qui s'étaient alors tournés vers le corps des Marines) et prodigua toute l'aide nécessaire au tournage de *Top Gun*. (Lawrence H.Suid, *Guts & Glory : The Making of the American Military Image in Film*, Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2002), p.495.

- *Rambo: First Blood Part II* présente le désir de revanche d'une Amérique vaincue au Viêt-nam et offre enfin sur pellicule au public américain la victoire qui a échappé sur le terrain à l'armée américaine. Les Vietnamiens ennemis font figure de sauvages qui torturent les hommes qu'ils gardent prisonniers depuis plus de dix ans et leur font perdre tout espoir (ces Vietnamiens ressemblent d'ailleurs aux «cruels» Japonais des films sur la deuxième guerre mondiale). Quant aux Soviétiques, ce sont des hommes peu recommandables menés par un officier sadique.

D'autres longs-métrages, notamment *Missing in Action* (Joseph Zito & Lance Hool, *Portés disparus*, 1984), *Missing in Action II : the Beginning* (Lance Hool, *Portés disparus 2*, 1985), *Braddock : Missing in Action III* (Aaron Norris, *Portés disparus 3*, 1988) avec Chuck Norris, s'inscrivent aussi dans cette thématique de revanche, voire même de vengeance, au sujet du conflit vietnamien.

À cette époque, l'image de l'intervention armée américaine sur le théâtre des opérations extérieures bénéficie aussi d'un nouveau filtre aux nuances plus positives ; dans *Firefox* (Clint Eastwood, *Firefox, l'arme absolue*, 1982), un sous-marin de la Navy contribue grandement au succès de la mission de Clint Eastwood (voler un prototype soviétique d'avion de combat, un prototype d'ailleurs inventé par les scénaristes). Vient ensuite *Heartbreak Ridge* (Clint Eastwood, *Le maître de guerre*, 1986) qui est la première grosse production à présenter de façon positive une récente intervention de l'armée américaine à l'étranger (même si l'on peut y déceler quelques fausses notes) ; Clint Eastwood incarne un sergent vétéran de la Corée et du Viêt-nam qui transforme ses hommes (un peu débauchés) en vrais soldats et les mène à la victoire lors de l'invasion de la Grenade en 1983. Dans ce film, l'armée américaine, telle la cavalerie, intervient victorieusement à la Grenade, libère de jeunes étudiants américains menacés par les communistes et efface à nouveau sur pellicule l'affront qu'avait été la défaite au Viêt-nam ; à la fin du film, les soldats, de retour chez eux, sont accueillis en héros par leurs familles et les autorités (des images que les Américains auraient justement aimé voir lors de cette guerre du Viêt-nam).

Il faut cependant ajouter que si les idées de Ronald Reagan triomphent dans les films précédemment cités, cela ne signifie pas la disparition

totale de réalisations au ton moins conservateur durant cette période, et des films comme *Platoon* (Oliver Stone, 1986) ou *Casualties of War* (Outrages, Brian De Palma, 1989) sont là pour le prouver. *Platoon* montre des soldats qui ont peur, des militaires qui ne sont pas vraiment des hommes courageux, mais des jeunes gens sans illusions qui ont parfois l'air de «débauchés» et ont recours à la drogue pour oublier leur sort et passer le temps. *Casualties of War* dénonce les atrocités commises par les troupes américaines au Viêt-nam sur les populations civiles, et notamment le calvaire et la mort d'une jeune Vietnamiennne emmenée par une patrouille américaine qui a auparavant semé la terreur dans son village. Les militaires responsables de ce cruel méfait sont certes jugés, mais les sentences paraissent légères et le soldat qui a permis de dénoncer cet acte de barbarie n'en sort pas indemne puisqu'il doit ensuite vivre sous une fausse identité.

Durant les années quatre-vingt, deux tendances commercialement rentables ont donc coexisté dans la représentation hollywoodienne de la politique extérieure américaine et de son bras armé ; ce succès commercial a alors maintenu le genre en vie tout en tournant la page de la guerre du Viêt-nam (ou en la ré-écrivant), ce qui a ensuite permis à ce que certains appellent le nouvel Hollywood³ d'aborder des conflits beaucoup plus récents, notamment la guerre du Golfe ou encore certaines interventions américaines en Afrique.

Courage Under Fire, Three Kings, Rules of Engagement et Black Hawk Down: une nouvelle façon de filmer la guerre ?

Les intrigues

Courage Under Fire (Edward Zwick, *A l'épreuve du feu*, 1996) est le premier film hollywoodien à parler de la guerre du Golfe. Ce long-métrage met en scène deux histoires : celle du lieutenant-colonel

³ Certains parlent de 'nouvel Hollywood' depuis que, s'inscrivant dans le phénomène de mondialisation, les studios ont peu à peu été intégrés à de grands conglomérats tels *AOL Time Warner*, *Viacom*, *News Corp*, etc., pour qui la production de films n'est qu'une activité parmi d'autres (et ne représente souvent pas plus du tiers de leur chiffre d'affaires).

Nathaniel Serling (incarné par Denzel Washington) qui tente de sauver son ménage, menacé par l'alcoolisme où l'officier s'est réfugié pour oublier qu'il est directement responsable de la mort d'un de ses hommes pendant la guerre du Golfe, et celle d'une femme capitaine (incarnée par Meg Ryan), pilote d'hélicoptère sanitaire, qui fut tuée lors d'une intervention périlleuse de sauvetage.

Les deux histoires sont liées par l'enquête menée par le colonel, dont le rapport doit permettre de dire si le capitaine Karen Walden (montrée lors de nombreux *flashbacks*) est digne d'être la première femme à recevoir la médaille d'honneur du Congrès américain.⁴ L'enquête conclut en faveur de cette récompense, mais au fur et à mesure de ses recherches, le colonel découvre une triste vérité : le capitaine Karen Walden fut blessée par balle puis laissée pour morte par un de ses hommes qui avait auparavant déclenché une mutinerie. Karen Walden incarne aussi la rédemption du lieutenant-colonel Serling; ce dernier est démoralisé au début du film, mais, grâce à l'enquête menée sur la mort du capitaine Walden et à l'exemple donné par cette femme, il parvient ensuite à trouver le courage de vaincre ses démons et ainsi de sauver son ménage.

Three Kings (David O.Russell, *Les Rois du Désert*, 1999) a lui aussi la guerre du Golfe pour sujet, mais se présente sous l'aspect d'une comédie (certes ponctuée de moments graves) qui se déroule juste à la fin des hostilités. Après la découverte, sur un prisonnier irakien, du plan menant à un trésor caché de Saddam Hussein, quatre hommes de l'armée américaine (incarnés par George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube et Spike Jonze) partent à la recherche de ce trésor (des lingots d'or) sans en avertir leurs supérieurs. Ils pénètrent en Irak, trouvent le trésor et s'en emparent après bien des péripéties; cependant, blessés et ne pouvant ramener le butin vers leurs lignes, ils

⁴ Le président du comité de la médaille d'honneur du Congrès a d'ailleurs écrit au réalisateur pour dire tout le bien qu'il pensait de son film : "[...] At the risk of being presumptuous, I want to pass on my personal reaction to your extraordinary movie [...]. *Courage Under Fire* forces each of us to examine ourselves. In the end, a leader, military or otherwise, must not bend from integrity [...]. *Courage Under Fire* is a must for all the leaders of our society, military and civilian, young and old. It is a must for all of us. It is a film which if heard and observed, not just listened to and seen, will prompt each of us to pause and take stock of our lives and the society in which we live [...]" <http://users.aol.com/vets3/courage.htm>

sont alors secourus par des opposants au régime qu'ils finiront par aider à passer la frontière entre l'Irak et l'Iran (avec l'aide plus ou moins volontaire d'une journaliste), perdant certes leur butin mais y gagnant en humanité.

Rules of Engagement (William Friedkin, *L'enfer du devoir*, 2000) a pour stars Samuel L. Jackson et Tommy Lee Jones ; afin de faire comprendre aux spectateurs le lien qui unit les deux hommes, le film s'ouvre sur la guerre du Viêt-nam où le personnage incarné par Samuel L. Jackson est obligé, lors d'un combat, de tuer de sang froid un prisonnier afin de sauver des soldats parmi lesquels se trouve Tommy Lee Jones ; ce dernier, blessé, reste au sein de l'armée et devient avocat militaire avec le grade de colonel tandis que son ami, devenu lui aussi colonel, continue à participer à des opérations. C'est ainsi qu'il reçoit pour ordre d'aller protéger une ambassade américaine au Yémen ; devant la situation qui dégénère, il est décidé d'évacuer l'ambassadeur et sa famille, puis, face à une foule de plus en plus hostile et d'où proviennent des coups de feu, le colonel, confronté à la mort de certains de ses hommes, ordonne alors aux soldats d'ouvrir le feu. S'ensuit un carnage laissant 83 morts et plus de 100 blessés parmi la foule, tandis que l'image de l'Amérique est entachée. À la Maison-Blanche, un conseiller détruit ensuite les preuves qui permettraient de disculper le colonel (son ordre de tirer était une réaction de légitime défense s'inscrivant dans le cadre du code de guerre) et décide alors de faire passer le militaire en cour martiale afin d'exonérer l'administration américaine. Pour assurer sa défense, l'inculpé se tourne alors vers son ami qui trouve là l'occasion d'aider celui qui lui a sauvé la vie au Viêt-nam ; il réussit à lui éviter la prison, prouvant que la réaction fut légitime même si ses conséquences furent tragiques.

Black Hawk Down (Ridley Scott, *La Chute du Faucon Noir*, 2001)⁵ se déroule en Somalie au moment de l'intervention de l'O.N.U. pour essayer de secourir les populations affamées ; après le détournement de cette aide par un seigneur de guerre local, un groupe d'intervention américain est mis sur pied avec mission d'aller capturer deux des responsables du méfait. Ce qui ne devait être qu'une mission d'une

⁵ Parmi les quatre films cités, il est le seul sorti après le 11 septembre 2001, mais il fut préparé et tourné avant la tragédie.

heure ou deux devient un cauchemar pour les troupes d'élite américaines qui perdent deux hélicoptères *Black Hawk* et doivent se sortir du guêpier où elles se trouvent tout en sauvant les équipages des engins abattus. Le film présente les efforts des soldats (notamment incarnés par Josh Hartnett, Ewan McGregor ou Tom Sizemore) pour survivre et échapper à ce qui devient une sorte d'Alamo sous les yeux de leur général (incarné par Sam Shepard).

Ces films sont de facture et de style différents (enquête policière, comédie 'douce-amère', suspense judiciaire et film de guerre), et ne sont pas de qualité égale (certains sont bien meilleurs que d'autres qui ne vont pas jusqu'au bout de leur propos), mais tous présentent des scènes de combat et se déroulent lors d'une récente intervention de l'armée américaine à l'étranger, pouvant ainsi renseigner les spectateurs sur la façon dont Hollywood rend compte de ces interventions.

L'héritage des films de guerre 'classiques' et de certains films des années quatre-vingt

Les films de guerre n'ont jamais cherché à faire un portrait nuancé de l'ennemi rencontré, ses motivations sont ignorées ou déformées et il n'est aucunement digne de l'intérêt du spectateur, mais plutôt de sa colère, voire de sa haine ; les films présentés ne font quasiment pas exception à cette règle.

Les soldats irakiens de *Courage Under Fire* ne sont souvent perçus qu'à travers leurs seuls coups de feu, et, quand ils sont enfin visibles, c'est sous la forme d'un groupe de soldats seulement identifiables à leur uniforme. Ainsi, dans une scène qui fait largement penser à celle d'un western, ces Irakiens, semblables à la horde sauvage des Indiens, se ruent sur les soldats américains qui, tels des pionniers ou la cavalerie encerclés,⁶ ripostent avec une énergie farouche ; le capitaine Karen Walden, transformée en héroïne de western moderne, se sacrifie alors pour que son groupe puisse rejoindre le reste de la troupe (un hélicoptère) venu à leur rescousse. Les rebelles de *Rules of Engagement* sont montrés sous les traits de lâches cachés au cœur d'une foule dont ils se servent comme bouclier humain tout en tirant

⁶ Auparavant, le spectateur aura eu droit à la scène de nuit (et de discussions) qui, dans de nombreux films, précède souvent toute attaque ennemie.

sur les soldats américains venus défendre leur ambassade. Les soldats américains de *Three Kings* sont confrontés à des forces ennemies qui obéissent aveuglément aux ordres d'un dictateur cruel et font régner la terreur au sein de la population kurde. Enfin, les ennemis des *Rangers* et des forces Delta de *Black Hawk Down* sont, eux-aussi, des êtres cruels qui détournent l'aide humanitaire pour leur propre profit, tuent sauvagement des Américains et ne respectent pas leurs dépouilles.

Dans tous ces films, l'utilisation de clichés traditionnels du film de guerre, mais aussi du western, fait de cet ennemi sans visage, mais foncé de peau et généralement de confession musulmane, l'héritier de l'Indien, du Japonais ou du Vietcong (le *Gook*)⁷ sournois qui, tapis dans la jungle des îles du Pacifique ou du Viêt-nam, attendent de pouvoir tuer les jeunes *G.I.s*. A l'inverse, ces mêmes *G.I.s* sont les représentants généralement blancs (surtout dans *Black Hawk Down*) d'une civilisation également blanche, mais malheureusement peu soucieuse de la culture et de la diversité de l'opposition qu'elle rencontre.

Par ailleurs, maintenant réhabilitée auprès de ses concitoyens par *An Officer and a Gentleman* ou encore *Top Gun*, l'armée américaine revêt même une image de mère pour le lieutenant-colonel Serling de *Courage Under Fire*, notamment lorsque ce dernier répond à sa femme qui lui suggère à demi-mot qu'il pourrait quitter l'armée : « Non, l'armée c'est ma vie ». Cette armée nourricière le protège également (presque contre lui-même) de révélations gênantes concernant sa faute de commandement qui a conduit à la mort d'un de ses hommes. Elle lui laisse sa chance par l'intermédiaire d'un général compréhensif, pourtant au courant de l'alcoolisme de son subordonné. Dans *Rules of Engagement*, cette armée représente également le seul centre d'intérêt du colonel incarné par Samuel L. Jackson, au point que ce dernier lui a apparemment sacrifié sa vie privée.

Les soldats de ces films ont changé et s'apparentent maintenant au lieutenant Pete 'Maverick' Mitchell du patriotique *Top Gun* ; en effet, les spectateurs n'entendent plus les commentaires désabusés de nombreuses recrues du Viêt-nam qui, vers la fin des années soixante, commencèrent à ne plus croire en leur mission, et Chris, engagé

⁷ Dans *Black Hawk Down*, les ennemis somaliens sont qualifiés de *skinnies* ('squelettes' dans la version française).

volontaire et héros de *Platoon*, lorsqu'il écrit en voix *off* à sa grand-mère : "I hate it already and it's only been a week. Some goddam week, Grandma [...] I think I've made a big mistake coming here."⁸

Plus tard, lorsque Chris discute avec le sergent Elias, ce sous-officier d'expérience se montre défaitiste, et lorsqu'il lui est demandé s'il croit en ce qu'il fait, sa réponse n'est pas optimiste : « in '65... yeah ! Now... .No [...] We're gonna lose this war [...] »⁹

Les nouveaux soldats volontaires hollywoodiens sont différents ; comme leurs prédécesseurs conscrits de *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, *Iwo Jima*, 1949) ou *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernard Wicki & Darryl F. Zanuck, *Le jour le plus long*, 1962), ils sont fiers d'être des militaires et d'aller porter à l'étranger l'étendard de la *Pax Americana* et des valeurs auxquelles ils croient ; en témoigne le dialogue entre le sergent Eversmann (qui est le héros principal du film) et ses camarades au début de *Black Hawk Down* :

« -Sergeant Eversmann, you really like the skinnies ?

-It's not that I like them or I don't like them; I respect them.

-See, what guys fail to realize is the Sergeant is a bit of an idealist. He believes in his mission down to his very bones, don't you Sergeant ?

-Look, these people, they have no jobs, no food, no education, no future, I just figure out that...I mean we have two things that we can do: we can help or we can sit back and watch the country destroy itself on CNN. Right ?

-I don't know about you guys but I was trained to fight.

Are you trained to fight Sergeant ?

-Well, I think I was trained to make a difference [...] »¹⁰

Dans *Platoon*, Chris croyait lui aussi en ces valeurs et voulait faire son devoir comme son père et son grand-père avant lui ; cependant, à la fin du film, désabusé il quitte le champ de bataille et ne sera certainement pas volontaire pour un second tour au Viêt-nam. À la fin de *Black Hawk Down*, le sergent Eversmann est certes marqué par l'épreuve qu'il a endurée, mais il est prêt à y retourner.

Dans les quatre films cités, les militaires sont aussi présentés sous les traits d'hommes (et de femmes) courageux, certes enclins au doute ou

⁸ O. Stone, *Platoon*, 1986 (MGM DVD, Special Edition).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ R. Scott, *Black Hawk Down*, 2002 (Columbia-TriStar DVD).

à la crainte, mais qui se ressaisissent (dans *Black Hawk Down* par exemple) ou qui, s'ils n'y parviennent pas, sont alors condamnés en devenant même les 'méchants' du film (le soldat Monfred qui blesse mortellement le capitaine Karen Walden dans *Courage Under Fire*). De ce fait, le couard, le faible ou le défaitiste ne sont plus montrés d'une façon aussi compréhensive qu'auparavant, et même *Three Kings* (sans doute le moins proche des films de guerre classiques parmi les quatre titres cités) présente un soldat américain résistant courageusement à la torture que lui inflige son ennemi.

Les soldats du "nouvel Hollywood" font donc leur devoir, au point que cela en devient à nouveau un poncif digne des films de John Wayne ; la lettre posthume de Karen Walden ne laisse aucun doute au sujet de son engagement : "J'ai fait mon boulot, je n'ai pas déçu mon pays" écrit-elle à ses parents.¹¹ Le plus bel exemple de ce patriotisme renaissant (et des poncifs qu'il engendre) est certainement ce passage de *Black Hawk Down* lorsqu'un soldat, sur le point de mourir, s'adresse au sergent Eversmann :

- Do me a favour
 - Yeah.. ?
 - You tell my parents that I fought well today ... and
 that I fought hard.
 - You're going to tell them yourself, OK ?¹²

(À la fin du film, devant le corps de ce soldat mort, le sergent promet d'aller voir ses parents).

Plus important encore: à l'image des films de guerre tels *The Longest Day*, Hollywood présente à nouveau des forces armées américaines victorieuses à l'étranger . Dans *Courage Under Fire*, le capitaine Karen Walden et ses hommes appartiennent à l'armée victorieuse au Koweït. le colonel Terry L. Childers de *Rules of Engagement* réussit sa mission de protection des diplomates américains après avoir également décroché le drapeau américain, (empêchant ainsi une foule hostile de le brûler). Les soldats de *Three Kings* appartiennent aussi à la force qui a chassé les Irakiens du Koweït, et l'arrivée tonitruante de leur véhicule au son des *Beach Boys* et avec la figurine *Bart Simpson* accrochée au pare-choc dans un village irakien (mais à majorité kurde) fait probablement naître chez les villageois la même réaction que chez

¹¹ E. Zwick, *Courage Under Fire*, 1996 (VHS, 20th Century Fox)

¹² R. Scott, *Black Hawk Down*, 2002 (Columbia-TriStar DVD)

une population de fermiers américains soulagés de voir la cavalerie américaine venir les délivrer des Indiens. Ces ‘soldats de la cavalerie’ réussirent ensuite à sauver les villageois en leur permettant de franchir la frontière entre l’Iran et l’Irak. Enfin, les *Rangers* et les forces Delta de *Black Hawk Down* accomplissent leur mission en capturant puis en ramenant à leur camp les rebelles qu’ils avaient ordre de faire prisonniers.

Ainsi réhabilitée, l’image hollywoodienne de l’armée américaine n’est plus celle de cette force aveugle bombardant au napalm une population civile, mais celle d’une force compétente et consciente de son devoir, composée de *G.I.s* qui sont généralement de ‘bons petits gars’ (certes parfois un peu niais) croyant en leur mission et faisant le travail qu’on leur demande, fiers du drapeau qu’ils portent sur la manche de leur uniforme.

De ce fait, en reprenant certaines caractéristiques des films de guerre classiques et de ceux tournés sous l’ère Reagan, l’armée américaine actuellement montrée par Hollywood absout ou plutôt efface définitivement dans l’esprit du spectateur la faute liée à l’échec militaire au Viêt-nam.

L’apport particulier des films sur le Viêt-nam

Dans les années cinquante et soixante, les films de guerre s’étaient orientés vers ce que l’on peut appeler le grand spectacle, cherchant à attirer les spectateurs avec la reconstitution de batailles impressionnantes, afin notamment de résister à l’arrivée de la télévision et à la concurrence qu’elle représentait ; c’est ainsi que les producteurs américains sortirent des films de guerre présentant de vastes opérations militaires avec quelques vignettes centrées sur des personnages néanmoins peu développés (mais souvent incarnés par des stars pour que l’on s’y intéresse quand même) comme par exemple *The Longest Day*, *Tora ! Tora ! Tora !* (Richard Fleischer & Toshio Masuda, 1970) ou *The Battle of Midway* (Jack Smight, *La bataille de Midway*, 1976).

Cette façon de présenter les faits se révéla cependant impossible à reproduire lorsque les producteurs s’intéressèrent au conflit vietnamien car ce dernier donna assez peu l’occasion de batailles de grande ampleur ; les films traitant le sujet adoptèrent alors des scénarios centrés sur le sort d’un petit nombre d’hommes en

mission (souvent dans une situation de guérilla) que l'on suit du début à la fin du film (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979, *Hamburger Hill*, John Irvin, 1987, *Platoon* ou *Casualties of War* en sont quelques exemples). Les quatre films mentionnés perpétuent ce schéma en racontant souvent l'itinéraire d'une escouade : *Courage Under Fire* présente, à travers plusieurs témoignages contradictoires, ce qui arrive à l'équipage de l'hélicoptère commandé par Karen Walden ; *Black Hawk Down* suit de près le petit groupe commandé par le sergent Eversmann¹³.

Les films sur le Viêt-nam ont aussi montré de nombreux soldats noirs au sein des escouades, donnant l'image d'une armée intégrée (certes plus ou moins bien), et les nouveaux films de guerre ne dérogent pas souvent à cet état de fait ; c'est ainsi que dans *Courage Under Fire*, l'armée américaine a permis à Nathaniel Serling, noir américain, de commander tout un escadron de chars lors de la guerre du Golfe. Cette intégration est également reprise dans *Rules of Engagement* où Samuel L. Jackson est aussi un officier noir de haut rang qui s'est vu confier une mission importante avant d'être ensuite injustement accusé lors d'un procès où le procureur (un officier blanc) ne le ménage pas. Dans *Three Kings*, l'armée permet aussi au personnage incarné par Ice Cube d'échapper à la monotonie de son travail de manutentionnaire dans un aéroport ; il peut ainsi voyager et, grâce à sa rencontre avec le personnage incarné par George Clooney, change ensuite de métier en allant travailler à Hollywood.

La même image positive de l'armée américaine comme lieu d'intégration, mais cette fois-ci pour une femme, est offerte dans le cas du capitaine Karen Walden dans *Courage Under Fire* : l'armée l'intègre comme officier et l'envoie sur le théâtre des opérations au

¹³ Même *Saving Private Ryan* appartient à cette catégorie, puisque sitôt la célèbre scène du débarquement terminée, le film se concentre sur le sort d'une escouade qui aurait tout aussi bien pu se frayer un chemin au cœur de la jungle vietnamienne en territoire ennemi ; ce schéma sera répété dans son 'dérivé télévisé' *Band of Brothers*. On peut rappeler à ce propos à quel point *Band of Brothers* est une œuvre collective, produite par les studios Dream Works SKG, Dream Works Televison, HBO, Playtone, et BBC. Les réalisateurs sont les suivants : David Frankel (Part 7, *The Breaking Point* et Part 9, *Why We Fight*, Tom Hanks (Part 5, *Crossroads*), David Leland (Part 6, *Bastogne*), Richard Loncraine (Part 2, *Day of Days*), David Nutter (Part 4, *Replacements*), Phil Alden Robinson (Part 1, *Currahee*), Mikael Salomon (Part 3, *Carentan* et Part 10, *Points*), et Tony To (Part 8, *The Last Patrol*).

même titre que ses collègues masculins (dans le film, le sergent Monfrez est le seul homme qui s'oppose à un commandement féminin, mais ce sous-officier étant le 'méchant' du film, son attitude n'en est que plus suspecte pour les spectateurs). C'est ensuite au sein de cette armée que cette femme officier réalise son rêve, devenir pilote d'hélicoptère, et semble enfin trouver l'équilibre qu'elle cherchait, de même qu'une totale satisfaction dans l'exercice de ses fonctions (et c'est à peine si l'on évoque toutes les difficultés rencontrées par cette femme pour éduquer sa fille tout en poursuivant sa formation ou les préjugés qu'ont dû probablement surmonter les deux héros, une femme et un noir, avant de parvenir à un niveau assez élevé de la hiérarchie militaire).

Les films de guerre ont souvent décrit l'évolution des personnages confrontés à la guerre, et les films représentatifs du genre montrant de jeunes soldats qui deviennent des hommes au cœur de la bataille ont été très nombreux ; à ce trait propre au genre, il faut aussi ajouter les scènes de combat, de camaraderie masculine ou encore celles du sergent-chef-autoritaire-mais-figure-paternelle. Les films sur le Viêt-nam n'ont pas dérogé à ces clichés, également présents dans les films de guerre contemporains. Ainsi, à la fin de *Three Kings*, les soldats ont changé car ils ont découvert qu'ils ne sont pas seulement les représentants de leur civilisation (à travers des produits américains pourtant largement montrés), pas plus qu'ils ne sont venus dérober l'or de Saddam ; ils découvrent en fait ce qui, pour un soldat, leur semble valoir la peine de se battre et éventuellement de mourir ; ils sont venus sans le savoir se découvrir, découvrir une autre culture et trouver une rédemption lors d'une fin qui est certes plus conventionnelle que le reste du film, mais qui n'enlève pas à l'ensemble son caractère caustique.¹⁴

Cependant, ce que les films sur le Viêt-nam (tels *The Deer Hunter* ou encore *Platoon*) ont ajouté à cet ensemble de clichés est une dimension psychologique plus importante, notamment grâce à des voix *off* (sorte de monologues intérieurs traduisant l'introspection et les états d'âme des personnages) ce qui permet alors de souligner que

¹⁴ La couleur choisie pour la pellicule accompagne d'ailleurs la transformation des héros, passant d'un début assez pauvre et délavé à des couleurs plus marquées au fur et à mesure que se confirment la compréhension et la prise de conscience des quatre soldats américains.

le guêpier vietnamien a rendu le soldat américain (et à travers lui le spectateur) plus conscient de l'horreur et la violence qui l'entourent. Les films contemporains continuent à montrer cette dimension psychologique plus importante¹⁵ : dès le début de *Three Kings*, on présente ainsi au spectateur un soldat qui a la nausée car il a assez d'intelligence et de sens moral pour se rendre compte qu'il n'aurait pas dû abattre un soldat irakien qui souhaitait simplement se rendre (la réaction de son camarade est exagérée, mais le fait qu'il soit présenté plus tard comme étant un être inculte et presque idiot permet d'expliquer cette réaction hors de propos).

Cette insistance sur le développement psychologique des personnages permet alors aux différents réalisateurs d'ajouter plus de scènes sur la vie civile et privée des héros; par exemple dans *Courage Under Fire*, la vie privée du lieutenant-colonel N. Serling est souvent montrée, et ce dernier réussit à sauver son ménage, auparavant menacé par le remords et l'alcoolisme où l'officier s'était réfugié ; dans *Three Kings*, le soldat incarné par Mark Wahlberg pense souvent à sa femme et son enfant, puis la fin du film montre ce que sont devenus les héros revenus à la vie civile.

Les films sur le Viêt-nam ont également été critiques envers l'armée américaine qui forçait trop souvent ses soldats à exécuter des interventions inutiles et coûteuses en hommes (*Hamburger Hill*). Ayant ainsi montré les faiblesses, les exactions (à la My Lai dans *Platoon*) et les défaites (parfois cuisantes), Hollywood ne peut plus présenter l'image crédible d'une institution parfaite (même si elle a été réhabilitée depuis) ; c'est pourquoi les films hollywoodiens présentant les récentes interventions militaires ont gardé un certain œil critique envers l'institution militaire, même s'ils lui sont beaucoup plus favorables qu'auparavant:¹⁶ dans *Courage Under Fire*, les « frappes chirurgicales » tant vantées par l'armée américaine sont contredites par le chaos de la bataille à laquelle prend part le lieutenant-colonel Serling ; cet officier met ensuite à jour une mutinerie qui a eu pour

¹⁵ Au début de *Saving Private Ryan*, cette prise de conscience de la violence est soulignée par des scènes tournées au ralenti montrant le débarquement tel que le voit et le ressent le capitaine Miller.

¹⁶ Au point que dans *Rules of Engagement*, le fait d'abattre un prisonnier pour en forcer un autre à parler semble justifié par les circonstances, même si cela est complètement contraire aux conventions de Genève.

conséquence la mort d'un gradé, et le film montre aussi un infirmier militaire qui n'a pas toujours une conduite exemplaire.

Des quatre films cités, *Three Kings* est certainement le plus critique envers l'institution militaire : tout d'abord, l'image de l'armée américaine y est celle d'un corps dont les hommes font une fête bien peu militaire à la fin des hostilités (toutes les scènes tournées à l'intérieur du camp américain font d'ailleurs penser à l'ambiance qui règne dans *M*A*S*H* sorti en 1970 et réalisé par Robert Altman). Ce sont aussi des soldats qui n'ont aucun scrupule à emprunter du matériel militaire à des fins personnelles ; cette situation donne d'ailleurs de l'armée américaine l'image d'un corps désordonné qui ne sait parfois même plus où sont ses hommes lorsque ces derniers décident de se lancer dans une expédition personnelle. Cette image de désordre atteint ensuite son apogée lorsque les militaires américains obtiennent enfin des nouvelles des quatre hommes disparus, non pas grâce à leur service de renseignement, mais grâce à la femme de l'un des «disparus» qui relaie l'appel téléphonique que son mari lui avait adressé chez elle, aux États-Unis, depuis un bunker irakien.

Three Kings n'épargne pas non plus les officiers américains ; ils semblent être bornés et presque inhumains, notamment lorsque deux d'entre eux refusent d'autoriser les réfugiés kurdes irakiens à franchir la frontière entre l'Irak et l'Iran alors qu'il ne reste plus que quelques mètres à faire (ces militaires pourraient 'fermer les yeux' par souci humanitaire). L'honnêteté de ces mêmes officiers est ensuite mise en doute lorsque le major Archie Gates réussit à renverser la situation en faveur des réfugiés en avouant à ses supérieurs qu'il détient l'or du Koweït.

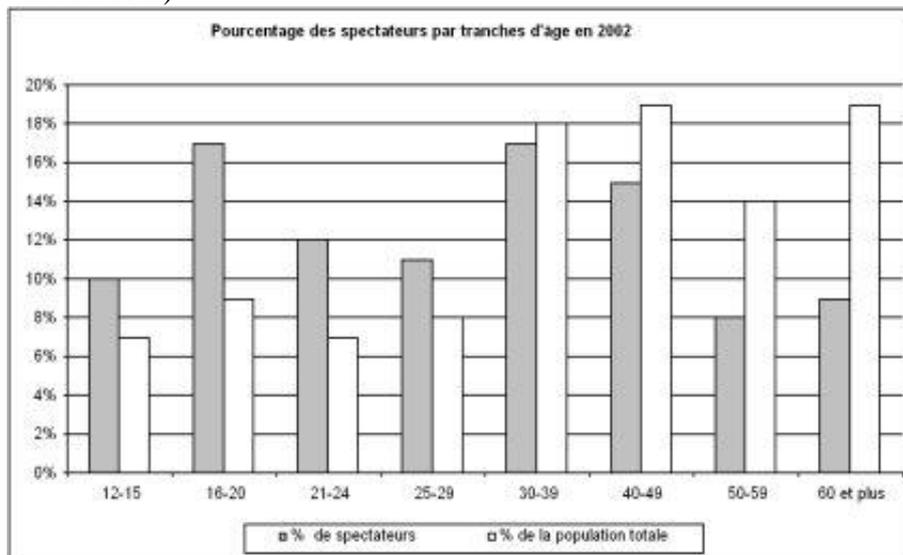
Courage Under Fire, *Three Kings*, *Rules of Engagement* et *Black Hawk Down* ont également hérité de certaines caractéristiques visuelles propres aux films sur la guerre du Viêt-nam : d'une part, une grande proximité visuelle avec les héros du film, qui donne une telle véracité aux images que le spectateur a vraiment l'impression de se trouver au cœur des combats ; les quatre films cités ne dérogent pas à cela (y compris *Rules of Engagement*), *Black Hawk Down* étant probablement le plus proche de cette réalité du combat.¹⁷ D'autre part, l'hélicoptère, qui est devenu ce que les Américains pourraient appeler

¹⁷ Cela est également vrai pour *Saving Private Ryan* ou *The Thin Red Line*.

a staple shot, sorte de vignette visuelle obligatoire dès que le Viêt-nam est à l'écran, est toujours une image récurrente des films de guerre d'aujourd'hui ; cet engin est piloté par Karen Walden dans *Courage Under Fire*, il dépose le colonel incarné par Samuel L. Jackson et le reprend avec ses hommes et la famille du diplomate dans *Rules of Engagement*, il amène les officiers dans *Three Kings* et se trouve au cœur du scénario de *Black Hawk Down*. Sa présence est tellement inscrite dans l'imaginaire du spectateur que certains réalisateurs s'en servent comme clin d'œil visuel, à l'image de Ridley Scott qui, dans *Black Hawk Down*, tourne une séquence à la *Apocalypse Now* avec musique (mais le rock remplace Wagner) et mer bleue sur plage de sable lorsque les troupes américaines partent en hélicoptère vers Mogadiscio. Enfin, avec la modification du code de la MPAA (le *rating*), les films de guerre sur le Viêt-nam ont pleinement profité d'une liberté visuelle accrue et ont montré l'âpreté et la violence des combats d'une façon de plus en plus réaliste (*Hamburger Hill* et *Platoon* en sont de beaux exemples). Les films actuels continuent à présenter des images violentes en allant encore plus loin dans la débauche d'hémoglobine (et avec de nombreux ralentis !); c'est ainsi que *Three Kings* ne nous épargne aucun détail lors d'une scène montrant les dégâts que peut causer une balle à l'intérieur du corps humain. Dans *Black Hawk Down*, le spectateur a droit, entre autres, à la vue d'une main sectionnée puis ramassée par un *G.I.*, à celle d'un corps coupé en deux et brûlé lors d'une explosion ; plus tard, la caméra s'arrête avec insistance sur la jambe ouverte d'un soldat gravement blessé et aucun détail ne nous est alors épargné lorsqu'un infirmier tente de clamber une artère fémorale sectionnée. On peut regretter que cet héritage des films sur le Viêt-nam débouche sur une telle débauche de violence et de sang qui tranche totalement avec les films de guerre classiques qui étaient beaucoup plus nuancés en la matière et laissaient l'imagination du spectateur faire le reste du travail. Cependant, cette débauche de violence et de sang est devenue une donnée quasi-incontournable en raison de l'extrême logique commerciale qui environne la production des films contemporains : de nos jours, les films coûtent cher à produire et, afin de les rentabiliser¹⁸,

¹⁸ En 2002, pour les compagnies affiliées à la MPAA, le coût moyen de production d'un film était de 58,8 millions de dollars. (celui du marketing était de 30,6 millions

les producteurs cherchent à attirer un public essentiellement jeune ou assez jeune (de 12 à 39 ans) qui se situe dans cette tranche d'âge constituant plus de la moitié du nombre de spectateurs américains comme le montre le graphique suivant (source : MPAA.com):



Pourcentage des spectateurs par tranches d'âge en 2002

Or ce public (et plus particulièrement le jeune public masculin de 16 à 29 ans) aime les films violents aux images parfois saturées de sang, et pour plaire à cette portion importante sinon prépondérante dans le succès d'un film, il faut des arguments commerciaux bien plus intéressants que le seul contexte historique des films (qui peut, lui, attirer les adultes plus âgés). Si l'on ajoute à cela le regain d'intérêt que connaissent les films d'horreur justement appréciés par les jeunes en raison de leur violence et leur côté extrêmement sanglant, il est alors commercialement logique que les producteurs et cinéastes des

de dollars). Source : <http://www.mpaa.org>
Courage Under Fire : budget de 46 millions de dollars, box-office de 61,7 millions de dollars. *Rules of Engagement* : budget de 60 millions de dollars, box-office de 61,32 millions de dollars. *Three Kings* : budget de 48 millions de dollars, box-office de 60,65 millions de dollars. *Black Hawk Down* : budget 95 millions de dollars, box-office de 108,63 millions de dollars. Source : <http://imdb.com>.

films cités n'hésitent plus à montrer des scènes où le sang et les entrailles sont (trop) bien visibles à l'écran.

Tous ces éléments montrent donc qu'il n'y a pas véritablement une façon radicalement nouvelle de filmer la guerre. En fait, les films hollywoodiens sur les récentes interventions américaines ont hérité d'un certain nombre de traits propres aux films sur le Viêt-nam tout en les mélangeant avec les éléments d'une certaine tradition hollywoodienne, et tout comme avant, cela permet d'obtenir des films de guerre que l'on peut parfois qualifier de conservateurs (*Courage Under Fire*, *Rules of Engagement* ou *Black Hawk Down*) ou parfois de libéraux (*Three Kings* qui ne ménage pas ses critiques envers la gestion de la première guerre du Golfe par l'administration Bush).

Pour conclure, si l'on pousse plus loin le propos en élargissant maintenant le corpus 'films de guerre' à la totalité des films produits ces dernières années (c'est-à-dire en y incluant aussi ceux montrant la deuxième guerre mondiale) on peut noter une nette parenté avec les quatre films cités :

- l'héritage des films sur le Viêt-nam (mêlé à une certaine tradition hollywoodienne classique) y est aussi visible, à l'exemple de ce que l'on peut remarquer dans *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, *Il faut sauver le soldat Ryan*, 1998), *The Thin Red Line* (Terrence Malick, *La ligne rouge*, 1998) ou encore *The Windtalkers* (John Woo, *Windtalkers, les messagers du vent*, 2002); ces films renferment notamment une intrigue centrée sur un petit groupe d'hommes, des images de doute et de peur, des monologues 'intérieurs' et des séquences parfois difficiles à soutenir. Ces images, déjà relevées pour *Courage Under Fire*, *The Rules of Engagement*, *Three Kings* et *Black Hawk Down*, peuvent donc s'appliquer à tous les nouveaux films de guerre des années 90, ce qui confirme l'évolution générale d'un genre qui n'est ni en continuité ni en rupture avec les longs-métrages du passé.
- Hollywood offre maintenant aux spectateurs des films de guerre à la tonalité plus martiale et moins critique de l'engagement militaire américain. En effet, le public (y compris les jeunes) est devenu extrêmement patriote et

belliqueux depuis la tragédie du 11 septembre 2001, et puisque Hollywood préfère généralement le consensus à l'affrontement pour des raisons de rentabilité, les producteurs ne vont alors pas sortir des films dont le propos irait à l'encontre de l'opinion générale.

On peut être conscient que cette solution hollywoodienne assez guerrière est loin d'être parfaite, à l'image de ce que déclarait Mark Bowden, journaliste et auteur du roman à l'origine de *Black Hawk Down* :

[...] We may have the only really huge powerful modern military on the planet at this point, but there are limits to what you can accomplish with it. And it is also a very blunt instrument, I mean you can't do subtle things with your military force, there are some things they can do extremely well but trying to nudge a political impact on a small country like Somalia, trying to make Jeffersonian democracy flourish where it has nothing to do with their culture or history is a task that is certainly well beyond the capability of even our American military [.....].¹⁹

Certains membres de la communauté hollywoodienne (Sean Penn, Tim Robbins ou Susan Sarandon parmi d'autres) ont d'ailleurs essayé de le rappeler lors du déclenchement des nouvelles opérations en Irak, mais cela leur a parfois valu quelques problèmes, au point que la SAG (*Screen Actors Guild*) dut publier le 3 mars 2003 un communiqué rappelant à tous l'importance de la liberté d'opinion (autrefois malmenée durant la chasse aux sorcières) :

As our country again considers the possibility of war, it is the fundamental right of citizens to express their support or their fears and concerns. While passionate disagreement is to be expected in such debate, a disturbing trend has arisen in the dialogue. Some have recently suggested that well-known individuals who express 'unacceptable' views should be punished by losing their right to work. This shocking development suggests that lessons of history have, for some, fallen on deaf ears [...].
In that spirit, the Screen Actors Guild [...], appreciating the value of full and open debate and devoted to the belief that the free flow of information, opinions and

¹⁹ *Black Hawk Down*, « Making of... », 2002 (Columbia-TriStar DVD)

ideas contributes to the health of our nation, supports the right of all citizens, celebrated or unknown, to speak their minds freely, on any side of any issue, as is their Constitutional right. In the same vein – and with a painfully clear appreciation of history – we deplore the idea that those in the public eye should suffer professionally for having the courage to give voice to their views. Even a hint of blacklist must never again be tolerated in this nation.²⁰

(Peu après l'International Alliance of Theatrical Stage Employees et la Writers Guild of America faisaient part de leur soutien à la SAG dans cette démarche).

Cependant, quelles que soient l'évolution actuelle du genre et l'opinion des uns et des autres au sein d'Hollywood, il est certain que dans l'éventualité (fort probable) où la deuxième intervention militaire en Irak ferait l'objet d'une ou plusieurs productions de Majors hollywoodiennes,²¹ les producteurs accorderaient toujours la priorité à la logique commerciale et ne sortiraient donc sur le sujet que des films correspondant avant tout à la perception qu'en aurait le public américain. Dans ce cas, nul doute que si les dépouilles de plusieurs soldats américains étaient malmenées par la population irakienne (comme ce fut le cas en Somalie),²² le sombre héritage laissé par des films tels que *Platoon* aurait alors à nouveau une place plus importante dans la façon de présenter cette deuxième guerre du Golfe, atténuant ainsi le côté souvent martial des films de guerre actuels.

²⁰ <http://www.sag.org/pr/pressreleases/pr-la030303.html>

²¹ Après le 11 septembre 2001, plusieurs responsables de studio rencontrèrent des responsables du gouvernement fédéral afin d'échanger leur point de vue sur la façon de présenter la nouvelle menace pesant sur l'Amérique.

²² Les producteurs et le réalisateur de *Black Hawk Down* décidèrent de ne pas inclure l'intégralité de ces images dans le montage final.