



**HAL**  
open science

# Occupy Hollywood : la nouvelle subversivité du Cinéma américain

Avner Shavit

► **To cite this version:**

Avner Shavit. Occupy Hollywood : la nouvelle subversivité du Cinéma américain. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA042 . tel-02147480

**HAL Id: tel-02147480**

**<https://theses.hal.science/tel-02147480>**

Submitted on 4 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

ED 267, Arts & Médias

IRCAV

Thèse de doctorat en Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Avner SHAVIT

## **Occupy Hollywood**

*La nouvelle subversivité du Cinéma américain*

Thèse dirigée par

M. le Professeur Laurent JULLIER

Soutenue le 12 avril 2018

**Jury :**

**M. Laurent JULLIER, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne  
Nouvelle, Université de Lorraine**

**Mme. Raphaëlle MOINE, Professeur, Université Paris 3 -  
Sorbonne Nouvelle**

**M. Vincent LOWY, Professeur, ENS Louis Lumière**

**Mme Nurith GERTZ, professeure émérite, Université de Tel-Aviv**

## Résumé

### *Occupy Hollywood*

### *La nouvelle subversivité du Cinéma américain*

Cette thèse s'intéresse aux films américains réalisés en réponse à l'implication de l'armée nationale au Moyen-Orient depuis le début des années 2000. Elle cherchera à prouver que ces films sont intrinsèquement différents de ceux réalisés aux États-Unis en réponse à des conflits antérieurs. L'étude historique du cinéma de guerre américain montre qu'il a traversé un processus qui l'a conduit à partir d'un cinéma qui considère les guerres américaines comme des guerres obligatoires vers un cinéma qui considère les guerres américaines comme des guerres de choix, provoquées par une addiction : l'addiction de la société américaine et surtout des hommes américains au combat.

Contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, les nouveaux films ne pointent pas un doigt accusateur vers un élément particulier, tel qu'un mandat spécifique d'un certain président, mais vers toute la structure de la société américaine et surtout vers sa tête, le père américain. Ainsi, le cinéma sur la guerre en Irak est beaucoup plus percutant dans ses messages sur le lien entre la société américaine et son militarisme, davantage encore que le précédent cinéma de guerre, qui avait déjà été très critique de l'armée et la société américaines.

***Mots clés : Cinéma, Hollywood, subversivité, antimilitarisme, guerre, Moyen-Orient***

## Abstract

# Why We Fight? Same Question, New Answers The Middle Eastern Battlefield in American Cinema

This thesis examines American films which were made in response to US military involvement in the Middle East, since the beginning of the 2000s. It will seek to prove that these films are different than those made in the United States in response to previous conflicts. The historical study of American war cinema shows that it has undergone a process of evolution - from a cinema which views American wars as those of necessity, to a cinema which views American wars as wars of choice. Lately, it has gone even further than that – birthing films which present American wars as events caused by the American society, in order to fulfill the needs of the people who head it - fighting-addicted American men. This process can be said to have expanded the subjects dealt with by the American war cinema.

Thus, the cinema about the Iraq War is much more poignant than representations of past wars, in its messages about the connection between American society and its militarism. It manages to surpass all previous war cinema, which in itself had been the most critical towards American army and society.

***Keywords : Film, Hollywood, Antimilitarism, War, Middle East, Vietnam***

## Remerciements

L'idée du présent projet de recherche m'est venue lors d'une soirée comme les autres au cinéma. Je suis allé voir *In The Valley of Elah*, un film de genre en apparence simple à propos de la guerre d'Irak. Peu à peu, j'y ai saisi plusieurs messages critiques et subversifs qui m'ont fasciné. Tout de suite, j'ai éprouvé le besoin d'analyser ce film, puis d'autres qui l'ont suivi car, à mon sens, ces ouvrages méritaient une attention particulière. Depuis, je n'ai eu de cesse de rêver d'écrire une thèse à leur sujet.

À présent, j'ai l'honneur de remercier ceux qui m'ont aidé à la réaliser.

Tout d'abord, je remercie mon directeur de thèse, Laurent Jullier, de m'avoir motivé tout au long du chemin, d'avoir lu chaque mot de cette thèse avec attention et de m'avoir toujours répondu avec patience et bienveillance. Merci de m'avoir donné le sentiment d'être chez moi, tout en étant étudiant étranger et en écrivant dans une langue qui n'est pas la mienne.

Je souhaite également remercier mon cher ami Henri Jakubowicz, un médecin qui a pour vocation de sauver des vies et qui a, cette fois-ci, sauvé la mienne en acceptant de relire ce projet et en l'enrichissant du savoir linguistique d'un passionné de cinéma et d'histoire.

Je remercie également Mathieu Desan, un ami d'enfance de Chicago que j'ai recroisé par pur hasard parallèlement à l'écriture de ma thèse. Le hasard a bien fait les choses, car il m'a apporté une aide irremplaçable en complétant et en approfondissant mes ressources bibliographiques et cinématographiques.

J'aimerais remercier tout particulièrement mes parents, Zohar et Yaacov Shavit, qui m'ont toujours donné l'envie de me poser des questions et de trouver des réponses. Merci d'avoir été à mes côtés pendant cette sombre période d'écriture et de recherche.

Je tiens aussi à remercier leurs amis, de leurs conseils tout au long de ce travail : Denis Charbit, Jean-Luc Allouche, Razya Geselson, Raphaël Hadas-Lebel, Mireille Hadas-Lebel, Hélène Hadas-Lebel et Jean Hadas-Lebel.

Enfin et surtout, je ne peux qu'être reconnaissant à la tradition française qui considère le cinéma comme un miroir du monde. Le cinéma français m'a invité à voir les films autrement et, par conséquent, à partir à l'aventure avec cette thèse pour essayer de mieux comprendre la société via la magie de l'écran.

# Sommaire

<b>Introduction générale .....</b>	<b>7</b>
<b>1.La réponse du cinéma américain aux conflits précédant les guerres au Moyen-Orient.....</b>	<b>26</b>
1. Le cinéma américain en réponse à la Seconde Guerre mondiale....	29
2. La réponse du cinéma américain à la guerre du Vietnam .....	34
3. Le cinéma américain après la guerre du Vietnam .....	45
<b>2.....Le cinéma américain et la réponse à la guerre au Moyen-Orient .....</b>	<b>50</b>
1. Comparaison des sources.....	58
1.1 <i>Coming Home en tant que représentant de la guerre du Vietnam .....</i>	<i>59</i>
1.2 <i>Les films d'Oliver Stone .....</i>	<i>71</i>
2. Caractéristiques de la réponse du cinéma américain aux guerres au Moyen-Orient.....	87
2.1 <i>In The Valley of Elah : la mort du père et la culpabilité du soldat .....</i>	<i>100</i>
2.2 <i>Brothers : la société civile en tant qu'alternative à la société militaire .....</i>	<i>119</i>
2.3 <i>The Messenger : la culture du deuil et l'éclatement de la famille.....</i>	<i>147</i>
2.4 <i>The Hurt Locker : la guerre en tant qu'addiction.....</i>	<i>160</i>
2.5 <i>Grace Is Gone : le décès de la mère, la faiblesse du père .....</i>	<i>183</i>
2.6 <i>Taking Chance : le double enterrement du soldat .....</i>	<i>200</i>
3. Le dernier cercle : American Sniper et Zero Dark Thirty .....	212
<b>Conclusion .....</b>	<b>262</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>273</b>
<b>Sitographie.....</b>	<b>283</b>
<b>Index des films.....</b>	<b>293</b>
<b>ANNEXE : Chronologie des guerres en Irak et en Afghanistan .....</b>	<b>297</b>

## Introduction générale

Cette thèse tente d'explorer les films américains produits à propos des guerres en Irak et Afghanistan. Elle essaie d'expliquer comment ces films véhiculent des idées nouvelles sur le militarisme américain, et comment de nouveaux courants de pensée se manifestent dans ce cinéma contemporain.

La problématique est triple : comment ces films, qui sont tous des productions hollywoodiennes et donc produits par des studios liés à de grands groupes financiers, peuvent proposer une version subversive et critique des institutions et du grand public en étant juge et partie ? Comment ces films peuvent-ils s'approprier des philosophies initialement développées dans les médias, les livres de recherche etc., soit dans une forme textuelle, et les transposer sur grand écran, de façon visuelle ? Et, en regard du cinéma de guerre américain antérieur, surtout celui produit au moment de la guerre du Vietnam déjà censé être très critique et subversif, comment ces films contemporains peuvent-ils aller plus loin et suggérer de nouveaux arguments non développés dans les films précédents ?

Je vais me baser sur la théorie selon laquelle le cinéma est un miroir de la société et qui estime que le cinéma, même commercial, peut être - et c'est souvent le cas - polémique et séditionnaire, par son contenu ou par sa forme, chaque choix artistique étant toujours une forme d'expression politique.

Pour développer cette théorie et l'appliquer au sujet qui nous intéresse ici, je vais analyser attentivement certains films de guerre contemporains autour des conflits du Moyen-Orient en m'attachant aux significations de leurs scénarios et de leurs choix de mises en scène. Je

vais tenter de mettre en exergue le fait qu'en dépit des éléments qui différencient chacun des films étudiés ici, réalisés par des personnalités différentes, ce corpus forme une nouvelle vague artistique qui, loin d'être le résultat du hasard, en dit beaucoup sur le cinéma et la société aux Etats-Unis.

Il est impossible d'ignorer que quelque chose a récemment changé auprès du public américain. Bien sûr, il n'y a rien d'extraordinaire à constater que l'histoire et donc le public sont en perpétuelle évolution. Mais depuis le nouveau millénaire un changement important s'est opéré et se remarque à tous les niveaux, que ce soit dans la vie politique, sociale, philosophique ou culturelle. De manière générale, on pourrait dire de ce changement qu'il est la marque d'une déception, ou plutôt d'un désenchantement et de la prise de conscience que le public américain fait moins confiance aux autorités, à certaines anciennes valeurs, et aux éléments même de définition du pays.

Il serait facile de résumer ce processus à une déception suite aux années Obama, toujours président au début de l'écriture de cette thèse. Mais je tiens à remarquer que ce changement avait déjà commencé bien avant lui, pendant la présidence du républicain George W. Bush, et qu'il est fort probable qu'il perdure bien après lui. Le bouleversement dans le public américain n'est pas lié à une personnalité unique, aussi dominante soit-elle, mais à des éléments bien plus profonds.

Ce changement est lié aux événements mondiaux et se perçoit dans d'autres pays, comme la France par exemple. Mais il a aussi des particularités propres aux Etats-Unis, résultat du caractère particulier du système du pays. Par exemple, la structure politique des Etats-Unis est, et a toujours été, basée sur la division entre deux partis : le parti démocrate et le parti

républicain, que tout sépare. Mais, comme le prouvent les sondages et l'indifférence des électeurs face aux élections et à la question de qui des deux partis gouvernera leur ville, leur état ou les États-Unis tout entiers, la plupart des Américains ne pensent plus qu'il existe une différence quelconque entre ces partis dont la distinction idéologique aurait pourtant dû nourrir la démocratie américaine. Ce phénomène est surtout prononcé dans ce qui est devenu le champ de bataille le plus important de la politique, à savoir Internet. Une simple recherche des mots-clés "no difference democrats republicans" nous mène vers pas moins de 27 millions de résultats dans lesquels apparaissent des articles sur le modèle "7 ways republicans and democrats are exactly the same"<sup>1</sup>.

Une des raisons expliquant ce phénomène réside dans le fait que le public américain est convaincu que, de toute façon, les dés sont pipés et que ni les républicains ni les démocrates n'ont une volonté indépendante. Ils seraient en fait contrôlés par des hommes d'affaires liés aux grands groupes financiers, et il serait donc vain de voter pour l'un ou pour l'autre, le résultat final étant le même. On ne voterait pas pour l'homme politique mais pour l'homme d'affaires qui se cache derrière et manipule les électeurs pour faire avancer ses intérêts. Ainsi, dans la pensée américaine, les politiques ne s'intéressent pas à la vie des citoyens mais s'occupent de plaire à un petit groupe d'hommes fortunés. Cette pensée a, entre autres, été nourrie et théorisée par quatre livres sensationnels proposant un nouveau point de vue sur les États-Unis: *Griftopia: Bubble Machines, Vampire Squids, and the Long Con That*

---

<sup>1</sup> Bonnie K, Rare Contributor, 2014. 7 Ways Republicans and Democrats are the same. Rare. URL <http://rare.us/rare-politics/rare-liberty/conservatism-today/7-ways-republicans-and-democrats-are-exactly-the-same/>.

*Is Breaking America*<sup>2</sup>, *The Divide: American Injustice in the Age of the Wealth Gap*<sup>3</sup>, *This Town: Two Parties and a Funeral-Plus, Plenty of Valet Parking in America's Gilded Capital*<sup>4</sup> et *Capital in the Twenty-First Century*<sup>5</sup>. Cette pensée peut aussi s'expliquer par l'établissement d'un précédent : les Etats-Unis connaissent aujourd'hui la plus grande disparité économique depuis 1928, une inégalité sans comparaison dans les temps modernes, elle donne naissance à un désenchantement inédit.

Lorsque Christopher Helali écrit que tout le système américain est fondé sur le conflit et que le cercle infini de la violence est la base de la société<sup>6</sup>, il est, je pense, un bon exemple de ce courant de pensée.

Il ajoute aussi que le Pentagone se sert d'Hollywood comme d'un instrument de pure propagande, et que en aidant et conseillant des auteurs et producteurs de films militaires, il manipule l'opinion publique et l'incline vers le pro-militarisme<sup>7</sup>. Je ne suis pas d'accord avec ce dernier point et vais essayer de prouver le contraire en montrant que cette assertion propose une vision simpliste d'Hollywood qui, pour moi, n'est pas qu'une machine de

---

<sup>2</sup> Taibbi, M., 2010. *Griftopia: bubble machines, vampire squids, and the long con that is breaking America*. Scribe Publications, Carlton North, Vic.

<sup>3</sup> Taibbi, M., 2014. *The divide: American injustice in the age of the wealth gap*. Spiegel & Grau, New York.

<sup>4</sup> Leibovich, M., 2014. *This town: two parties and a funeral--plus, plenty of valet parking! --in America's gilded capital*. Blue Rider Press, a member of Penguin Group (USA), New York.

<sup>5</sup> Piketty, T., 2014. *Capital in the twenty-first century*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.

<sup>6</sup> "The whole system functions in a cycle of producing more armaments, thereby further necessitating the need for conflict. The mainstreaming of the cycle of violence thereby forms the basis for the imperialist grand strategy and the dominance of the military-industrial complex". Helali, C, February 12th, 2013, n.d. *Imperialism: The Hegemony of the Military-Industrial Complex*. Dissident Voice: a radical newsletter in the struggle for peace and social justice. URL <http://dissidentvoice.org/2013/02/imperialism-the-hegemony-of-the-military-industrial-complex>.

<sup>7</sup> "The use of Hollywood by the Pentagon as method for creating broad support for military action is also a unique feature of U.S. propaganda. By helping to provide necessary aid and advice for films, the political leadership shapes public opinion with films like Zero Dark Thirty", Ibid.

propagande. Il me semble en effet qu'aujourd'hui, on trouve des idées nouvelles, subversives et critiques sur l'armée et la société américaine dans une part importante des longs-métrages commerciaux produits par l'industrie cinématographique.

Ainsi, nous avons évoqué deux maillons de la société américaine et la façon dont, au moins dans la pensée publique, ils sont liés : la politique et l'économie. Mais un troisième maillon est engagé dans cette dynamique. Ce chaînon est le plus sacré de tous et le plus tabou jusqu'alors, parce qu'il s'agit de la force censée être au-delà de toutes les considérations politiques et économiques, celle dont la seule mission consiste en théorie à défendre honnêtement la vie des citoyens américains et les valeurs du pays.

Barbara Ehrenreich écrit ainsi que la guerre n'est plus uniquement une grande industrie qui procure du travail à des millions d'Américains mais qu'elle est partie intégrante du système. Il est important de noter dans son discours que la guerre est pour elle non seulement complètement assimilée au système économique mais qu'elle s'est aussi fondue dans l'âme du public américain, jusqu'à constituer une forme de religion<sup>8</sup>. Ce constat est de plus en plus relayé par les journalistes qui considèrent que les guerres sont conduites par de petits groupes, presque sectaires, qui ne visent pas le bien-être du pays mais leurs propres intérêts. On peut ainsi lire dans *Foreign Policy* que la guerre d'Irak a cela d'étonnant qu'elle est "l'invention" d'une quantité infime de personnes. Ce conflit ne résulte pas de la volonté de l'armée ou même de la CIA mais d'un petit groupe de

---

<sup>8</sup> "War has dug itself into economic system, where it offers a livelihood to millions, rather than to just a handful of craftsmen and professional soldiers. It has lodged in our souls as a kind of Religion". Ehrenreich, B., 2011. *Blood rites: origins and history of the passions of war*. Granta, London, p .260.

néoconservateurs qui ont fait pression en faveur de cette guerre depuis l'ère Clinton<sup>9</sup>. Ce dernier point mérite qu'on s'y attarde : on voit bien ici que dans ce nouveau courant de pensée, la question du parti au pouvoir importe peu, les décisions principales étant prises par une petite communauté qui gouverne le pays et se réjouit du fait que le peuple soit déjà accoutumé à la guerre. Thomas Friedman démontre ainsi que la guerre en Irak n'a été conduite que par 25 personnes, pas plus<sup>10</sup>.

Ce troisième chaînon dont je veux parler, c'est bien sûr l'armée américaine qui, en principe, doit uniquement s'imposer lorsqu'il n'y pas d'autre choix que celui de la force. Elle intervient alors pour protéger et appuyer l'idéologie américaine, pour le bien-être des États-Unis certes, mais aussi pour celui du monde. Notons au passage que même sur ce dernier point, l'avis du public a changé. L'opinion publique exprime non seulement des réserves et des regrets sur les actions de l'armée, mais relève quelque chose de plus profond : une nouvelle crainte, liée aux deux points précédents, selon laquelle l'armée ne protège pas l'intérêt du public américain, mais celui des groupes financiers qui la contrôlent par procuration et ce, à travers les hommes politiques, qu'ils soient démocrates ou républicains. Bien sûr la notion de complexe militaro-industriel existait déjà dans les années 50, mais aujourd'hui on parle d'un complexe nouveau, bien plus profond.

---

<sup>9</sup> "The remarkable thing about the Iraq war is how few people it took to engineer. It wasn't promoted by the U.S. military, the CIA, the State Department, or oil companies. Instead, the main architects were a group of well-connected neoconservatives, who began openly lobbying for war during the Clinton administration" Walt, S.M., 2012. *Top 10 Lessons of the Iraq War* [WWW Document]. Foreign Policy. URL <http://foreignpolicy.com/2012/03/20/top-10-lessons-of-the-iraq-war-2>.

<sup>10</sup> "Iraq was the war neoconservatives wanted... the war the neoconservatives marketed.... I could give you the names of 25 people... who, if you had exiled them to a desert island a year and half ago, the Iraq war would not have happened." Shavit, A., 2003. *White man's burden*. haaretz.com. URL <http://www.haaretz.com/israel-news/white-man-s-burden-1.14110>.

Dans ses mots d'adieu, Eisenhower avait ouvert le débat en déclarant qu'il existait une nouvelle "conjonction" qu'il définissait comme la nouvelle expérience américaine, à savoir les liens entre l'établissement militaire et l'industrie des armes. Il avertissait alors contre une influence injustifiée du complexe militaro-industriel. Il mettait aussi en garde contre la possible puissance destructrice de ce complexe qui pourrait mettre en danger les valeurs démocratiques du pays et la liberté des citoyens<sup>11</sup>.

Cette idée est résumée dans le *Journal of International Affairs*, qui note que même si beaucoup a été écrit et dit sur ce complexe militaro-industriel, les questions politiques et géopolitiques qui ont été soulevées dès les années 60 n'ont jamais trouvé réponses voire non même pas été adressées<sup>12</sup>. Le débat a toujours été loin d'être clos, y compris après la fin de la guerre froide. Dans *The Gale Encyclopedia of U.S. Economic History*, on note ainsi que après la guerre froide, le complexe militaro-industriel a contrarié les pronostics et a bien survécu en se réorganisant pendant l'ère du président libéral Clinton<sup>13</sup>. Je me permets de soulever ce point car pour moi, s'il reste en effet beaucoup à débattre sur ce sujet, le cinéma a aussi un rôle à jouer.

---

<sup>11</sup> "This conjunction of an immense military establishment and a large arms industry is new in the American experience... we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will persist. We must never let the weight of this combination endanger our liberties or democratic processes"

<sup>12</sup> "Of all the political ideas that gained popular currency in the 1960s, the military-industrial complex is the concept perhaps most gravely deformed by public mastication... After all was said, the concept of the military-industrial complex remained muddled and its attendant questions of international and domestic political influence were still unanswered". New American Nation, n.d. Encyclopedia of the New American Nation. URL <http://www.americanforeignrelations.com/E-N/The-Military-Industrial-Complex-Forces-behind-the-military-industrial-complex.html>.

<sup>13</sup> "In the 1990s, contrary to initial expectations, the survived the end of the Cold War. It reorganized itself with a series of military industry mergers encouraged and subsidized by the administration of President Bill Clinton (1993–2001)". Military Industrial Complex (Issue), n.d, Gale Encyclopedia of U.S. Economic History. URL <http://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/military-industrial-complex-issue>.

Près d'un demi-siècle plus tard, les problèmes évoqués par le président sortant de l'époque sont bien sûr toujours là, mais on parle à présent d'un nouveau complexe, bien plus profond, à l'image des questionnements de la société américaine. Je voudrais ainsi citer Melissa Mastrogiovanni, qui appuie ce constat que le complexe est aujourd'hui beaucoup plus puissant que jamais, et qui intensifie l'avertissement de Eisenhower. Pour elle, sauf action, les Etats-Unis risquent de devenir un pays fasciste<sup>14</sup>.

Ce nouveau courant de pensée est partagé des deux côtés des sensibilités politiques. Je me permets, pour appuyer mon propos, de citer un site d'extrême gauche et un d'extrême droite pour montrer que les deux partis se rejoignent sur ce point. Ainsi sur le site *Liberation School* il est fait mention d'impérialisme, d'état et de politique de guerre permanente. Les contributeurs s'attendent à une guerre permanente considérant l'armée américaine comme responsable de l'émergence de Daech<sup>15</sup>. Dans la même veine, cette fois-ci côté extrême droite, Jon Basil Utley écrit pour le site *The American Conservative* que les Etats-Unis ne sortent pas victorieux de ces guerres et ne cherchent pas à les remporter, la continuité de la guerre étant plus profitable.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> "Today this military industrial complex is far more powerful and interconnected than ever before...Unless drastic action is taken by uncorrupted politicians to hold private contractors accountable for the safety of their "employees" during wartime, cases like Fallujah and Blackwater will continue to increase death rates and turn America into the next Fascist State". Mastrogiovanni, Melissa (2010) *The Business of War: Understanding the Military-Industrial Complex and How It's Still Used Today*, ESSAI: Vol. 7 , Article 33, p .3.

<sup>15</sup> "We are on the eve of what is being planned as a decades-long war — a war that will expand and grow...The U.S. military strategy in the Middle East has been and is the primary catalyst for the growth of the Islamic State". posted by Answer Coalition | 7pt February 19, 2015, n.d. Imperialism, the Islamic State and the Policy of Endless War. ANSWER Coalition. URL [http://www.answercoalition.org/imperialism\\_the\\_islamic\\_state\\_and\\_the\\_policy\\_of\\_endless\\_war](http://www.answercoalition.org/imperialism_the_islamic_state_and_the_policy_of_endless_war).

<sup>16</sup> "America doesn't 'win' its wars, because winning a war is secondary to other goals in our war making... War sustains the (very) profitable log-rolling contracts for supplies in key congressional districts, grants for university faculties to study strategy, new funding for new weapons... We don't really want to win; too many Americans benefit from unending wars". Jon Basil Utley • June 12, 2015, Staff, T.A.C., Dreher, R.,

Évidemment, et c'est toujours le cas en analysant un ou plusieurs films – un texte ouvert qui peut être lu d'au moins deux façons – ces arguments risquent de soulever des contre-arguments, et je voudrais les aborder pour montrer que la thèse est consciente de ses limites et ne les élude pas.

D'abord, on pourrait dire que le cinéma, et surtout le cinéma commercial américain, surtout à notre époque, ne peut véhiculer de messages critiques ou subversifs car il est produit par des studios liés à de grands groupes financiers, qui sont un élément clé si ce n'est pivot du système américain. Comment un produit du système pourrait-il aller contre l'ordre ? Contre cela, on pourrait dire que, déjà dans les années 70, la théorie du film a trouvé les moyens d'analyser comment un film peut être conservateur dans la forme et subversif dans le contenu, ou bien comment un film peut être un pur produit de l'industrie tout en étant critique et autocritique.

Le fait que le cinéma ait des préoccupations commerciales ou qu'un film soit grand public etc. ne signifie pas pour autant qu'il soit dénué de messages critiques envers la société et le système dont il fait partie. Est-ce que le cinéma commercial mérite d'être analysé comme l'est le cinéma underground, traditionnellement considéré comme porteur d'idées nouvelles et révolutionnaires ? Toute la recherche se base sur la tradition académique qui veut donner une réponse positive à cette question et qui croit à la capacité idéologique d'un cinéma grand public. Je n'aurais jamais osé partir dans cette direction si mon intérêt pour le cinéma commercial américain n'avait pas déjà été attisé par toutes ces recherches qui ont ouvert la voie et montré son potentiel côté subversif.

---

n.d. 12 Reasons America Doesn't Win Its Wars. The American Conservative. URL <http://www.theamericanconservative.com/articles/12-reasons-america-doesnt-win-its-wars>.

Le deuxième argument pourrait être que même si on accepte la thèse selon laquelle le cinéma américain contemporain, en traitant de la guerre au Moyen-Orient dans les quinze dernières années, véhicule en effet des messages critiques et subversifs, ce positionnement n'est pas novateur et donc ne constitue pas un terrain d'intérêt pour la recherche. Selon cette argumentation, il y a eu des guerres avant celles d'Irak et d'Afghanistan et donc il y a eu des films sur ces guerres qui ont déjà tout dit. L'armée américaine a déjà été investie dans beaucoup de guerres, dont plusieurs depuis la naissance du cinéma. On a par conséquent déjà vu beaucoup de films américains sur l'armée et ses guerres, des films qui ont toujours été critiques : critiques envers l'armée, envers la guerre en général, critiques envers le gouvernement etc.

Ma réponse est la suivante. Oui, on a déjà produit des films sur la guerre aux Etats-Unis, mais est-ce que cela veut dire qu'il faut arrêter la discussion pour autant ? Oui, dans ces films, la guerre n'est pas toujours justifiée, le soldat américain ne se comporte pas toujours comme un ange, le gouvernement et l'armée américaine ne sont pas sans défaut, et on trouve des idées antimilitaristes, anti-impérialistes, parfois même peut-être pacifiques. Cela est vrai pour le cinéma autour de la Deuxième Guerre Mondiale et, bien sûr, c'est presque encore plus vrai pour tout le cinéma concernant la guerre du Vietnam, qui est censé, à juste titre, être celui qui a introduit de nouvelles idées dans les films militaires américains. Je n'essaie surtout pas de nier les aspects critiques qui ont déjà existé à Hollywood avant les années 2000. Cela serait une prétention ridicule et erronée. Mais, par contre, j'ose essayer d'argumenter autre chose.

Je veux montrer que s'il y a bien déjà eu des éléments critiques et subversifs dans les films sur la guerre des armées américaines, cette critique a été limitée, voire parfois même très

16

limitée et que le cinéma actuel va plus loin, beaucoup plus loin, ce qui m'a poussé à regarder attentivement ces films. Je ne dis pas qu'il faut considérer un avant et un après le cinéma sur la guerre au Moyen-Orient mais je maintiens qu'en comparant les films des différentes époques, on trouve des différences importantes entre les films contemporains et ceux du passé. Importantes, à quel point ? Suffisamment pour justifier une recherche qui signale les caractéristiques et les thèmes de ce nouveau cinéma, suffisamment pour parler de ce cinéma comme de quelque chose qui n'est peut-être pas une révolution mais qui est aussi loin d'être une simple continuation de ce qui était auparavant. En ce sens, il mérite une attention particulière.

Un deuxième point à bien préciser : l'analyse de ces films admet dès le point de départ que leur idéologie est juste particulière et intéressante dans une comparaison et un contexte précis. Pour bien comprendre le cinéma sur la guerre au Moyen-Orient, ses idées et ses nouveautés, il faut le lire au regard des nouvelles pensées dans la société et les médias américains qui résonnent dans ses scénarios et mises en scène. Il faut le lire en le comparant aux précédents films sur l'armée américaine, pour voir comment et combien il s'en distingue. Et surtout, il faut le voir dans le corpus du cinéma contemporain sur la guerre, où les films se complètent et forment un ensemble, une entité où l'un développe les idées des autres, où l'un répond aux questions soulevées par un autre et vice-versa. Je tiens à dire que si on isolait chacun des films contemporains et si on les étudiait en ignorant ce contexte-là, peut-être qu'on arriverait à des conclusions différentes.

D'abord, parce que dans ce cas-là, il y a toujours le danger du "Cherry Picking" qui consiste à dénicher des répliques ou des plans, des critiques et des réponses des spectateurs qui vont soutenir notre thèse quand notre idée de départ est consolidée et que l'on veut prouver

qu'un film est pro ou antimilitariste. Chaque film peut toujours être un outil pour l'un des deux côtés, et effectivement, pour chacun des films mentionnés ici, autant les classiques que les contemporains, on peut trouver des réactions (parfois majoritaires parfois minoritaires) le classifiant, d'un ton décisif, de "pro-guerre" ou de "anti-guerre". Comme je suis bien conscient de ces limites, je ne prétends pas pouvoir définir catégoriquement les films, mais je tiens à montrer que, en les situant dans leur contexte particulier, on ne peut ignorer que ces films véhiculent des idées spécifiques.

J'ai choisi de me focaliser sur l'armée et sur les guerres qu'elle mène, surtout la plus récente, au Moyen-Orient, non seulement parce qu'elle est intéressante en soi, mais aussi parce qu'elle constitue un croisement de tous les éléments qui forment la société américaine, celle qui critique aujourd'hui l'armée, la politique, et son extension, le monde économique.

À travers cette critique intérieure du militarisme américain transparaissent d'autres signes révélateurs des divers maux de la société américaine. S'il fallait les résumer, on pourrait dire ceci : au cours de ces dernières années s'est forgé dans la pensée américaine un courant soulignant que les problèmes du pays ne sont pas liés à une époque ou à un président (ou parlement) en particulier, mais qu'ils sont enracinés dans la structure même du pays.

On peut trouver des empreintes de cette réflexion partout. Dans la presse, bien sûr, qui est parfois la cible de critiques car perçue comme partie intégrante du système corrompu, mais aussi en dehors, comme agent révolutionnaire anti-système, que ce soit dans les manifestations publiques, dans les thèses académiques ou aussi, bien sûr, dans la culture, y compris les films. Ce travail s'intéresse ainsi à la façon dont la réalité changeante des Etats-Unis est représentée dans le cinéma.

Il y a ainsi un point de départ et une question. Le point de départ : les changements particuliers dans la pensée du public américain. La question : comment le peut-il nous refléter ce nouvel état d'esprit américain ?

Il aurait été aussi possible de se demander l'inverse, à savoir comment la culture américaine a influencé le public américain, et suggérer que si l'avis du public a changé, c'est aussi à cause des choses qu'il a vues dans les films. Mais une telle présomption serait hasardeuse et difficile sinon impossible à prouver. Comme dans le paradoxe de l'œuf et de la poule, comment peut-on être persuadé que le public a changé avant le cinéma, ou l'inverse ?

Par contre, il me semble plus légitime de constater des faits, à savoir que la façon dont le cinéma aux États-Unis parle de l'armée nationale et de ses guerres a changé elle aussi – peut-être un peu avant le public, peut-être en même temps, peut-être un peu après, mais de toute façon pratiquement simultanément. Probablement y a-t-il eu, au moins dans le cas de quelques films, une volonté d'influencer les spectateurs, sans que l'on puisse bien préciser à quel point cela a été délibéré. Dans tous les cas, je voudrais argumenter que les faits sont là, qu'en regardant la façon dont le cinéma parle de la réalité actuelle, on peut remarquer que certains films intègrent, directement ou dans le sous-texte, les idées nouvelles sur l'armée et la société américaine, et reflètent de fait le changement dont j'ai parlé dès le début de cette thèse.

J'ose explorer cette idée-là parce qu'elle fait partie intégrante de la tradition de la théorie du film, depuis les premiers pas de cette discipline.

## La question méthodologique

Il nous est difficile de parler d'histoire sans parler de films. Après tout, comme Taylor nous l'a déjà rappelé, les historiens n'auront jamais autant de poids sur le public que le cinéma, et n'auront jamais l'impact émotionnel que peuvent avoir les films<sup>17</sup>.

Pour appuyer mon argumentation dans cette thèse selon laquelle je m'inscris dans la continuation logique d'une précédente théorie du cinéma, je voudrais citer plusieurs sommités qui ont déjà écrit sur la façon dont le cinéma a reflété la société lors des conflits précédents.

Bernadette Kester, par exemple, écrivait déjà à propos de la Première Guerre mondiale et du cinéma allemand qu'en regardant les films de guerre allemands et en explorant leurs thématiques, leurs histoires, leurs styles et leur réception, on pouvait comprendre comment la société dans son ensemble avait vécu la guerre, et si on pouvait le faire avec la société allemande et le cinéma allemand, pourquoi pas avec le cinéma et la société américaine ? Je voudrais aussi m'appuyer sur une nouvelle approche qu'elle a élaborée, la "New Film History", qui ne voit pas le film comme un texte isolé mais comme partie d'un corpus qui justifie une analyse prenant en compte le contexte dans lequel il a été produit, la façon dont

---

<sup>17</sup> "Historians must also recognize that their versions of events reach a much smaller audience than films or even moderately successful fiction dealing with the same period and that history books rarely have the immediate emotional impact of film or fiction". Taylor, M., 2004. *The Vietnam War in history, literature, and film*. University of Alabama Press, Tuscaloosa, p. 11.

il a été reçu et les autres films produits avant et après lui. C'est exactement de cette manière que je voudrais procéder dans cette thèse<sup>18</sup>.

Plus spécifiquement, je voudrais appliquer au cinéma américain contemporain le même questionnement que Kaes à propos du cinéma de la Weimar. Pour lui, la production d'un film n'est jamais évidente, n'est jamais la seule expression d'une créativité individuelle, mais est plutôt liée à la société dans laquelle il est né. Kaes s'interroge ainsi sur les raisons qui font qu'un film comme *Nosferatu* a été produit en 1922, et pas dix ans plus tôt ou plus tard ?<sup>19</sup>

C'est exactement cette question que je me pose ici : pourquoi les films dont je veux parler ont-ils été produits ? Est-ce que leur production a été évidente ? Sont-ils le résultat d'un pur hasard ? Ou sont-ils celui de développements dans la société ? Je pense comme Franklin qui considère que "si le contenu d'un film est plus un reflet de l'état d'esprit du public qu'un

---

<sup>18</sup> "Collective processes of 'coming to terms' can only be interpreted theoretically. The question which role war films played in this process can therefore only be answered tentatively. It is my opinion, however...that this kind of research offers insight into the function German war movies had in the social and cultural process of mourning or 'coming to terms' with the war experience. By exploring the various themes, narratives, cinematographic means, film reviews and relevant contexts, we can at least arrive at some idea of the way German film culture engaged with the war experience and what notions, models, narratives and images the films offered to the public... new approach in film history... This approach, called New Film History, shifts attention from the isolated film text itself to the context that surrounds the screening of the film....The present study charts a middle course by analyzing individual films as well as discussing the various contexts to which these films refer". Kester, B., 2003. *Film front Weimar: representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933)*. Amsterdam University Press, Amsterdam, p. 18.

<sup>19</sup> "The manifest appearance of a film cannot be taken for granted; it is an event that needs to be explained—not solely as the expression of an artist's creative sensibility, but also as a social product that reacted to specific concerns and constraints in specific ways. Why, for instance, did a vampire film like *Nosferatu* appear in 1922? What were the questions to which this film was the answer" Kaes, A., 2011. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton University Press, Princeton, N.J., p. 6.

catalyseur, l'industrie cinématographique nous en dit plus sur qui nous sommes que sur ce que nous deviendrons"<sup>20</sup>.

Krakauer, en parlant du cinéma de la Weimar<sup>21</sup>, remarquait cette particularité du cinéma de ne pas être, contrairement aux autres arts, une expression individuelle mais le résultat d'efforts collectifs, reflétant ainsi toujours l'esprit de la société à l'époque où les films sont tournés.

Soit. Mais une question demeure : est-ce que ces théories s'appliquent à toutes sortes de films ? Je pense que oui. Après tout, Comolli et Narboni,<sup>22</sup> dans les années 60, ne montraient-ils pas déjà comment même le cinéma de genre, le cinéma commercial, conventionnel sur la forme, pouvait être subversif dans son contenu ?

Ainsi, est-ce qu'on ne peut pas appliquer ce principe aux films commerciaux, produits par les maisons de production liées aux grands groupes financiers dont le but présumé n'est que de divertir, gagner de l'argent et accumuler des prix, décernés par l'establishment ? Saverio Giovacchini m'a de fait déjà appris que même s'il existe des théoriciens qui se moquent encore d'Hollywood, doutant de sa capacité à vraiment être subversif, il faut le prendre sérieusement<sup>23</sup>. Cela s'applique même pour le plus grand *Blockbuster* de notre temps, *Avatar* (2009). Dominic Alessio et Kristen Meredith le prennent, effectivement, très

---

<sup>20</sup> Franklin, D.P., 2006. *Politics and film: the political culture of film in the United States*. Rowman & Littlefield, Lanham, p. 169.

<sup>21</sup> Kracauer, S., 1947. De Caligari à Hitler. *Une histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Âge d'Homme: Lausanne.

<sup>22</sup> Browne, N., 1990. *Cahiers du cinéma: 1969-1972: the politics of representation*. Harvard Univ. Press, Cambridge, MA.

<sup>23</sup> "The main assumption behind this work is that we ought to take Hollywood seriously...Even acute scholars, openly intrigued by the historical relevance of American popular culture, often deal with Hollywood's history with a telling nonchalance rather than probing analysis". Giovacchini, S., 2001. *Hollywood modernism: film and politics in the age of the new deal*. Temple Univ. Press, Philadelphia, p. 6.

sérieusement, et le regardent comme une allégorie du complexe militaro-industriel, de l'impérialisme américain et de la guerre au Moyen-Orient<sup>24</sup> ce que *Avatar* véhicule d'une façon métaphorique.

De mon côté, je voudrais montrer comment d'autres films contemporains font la même chose d'une façon plus directe, qu'il existe des films qui portent les mêmes messages critiques et subversifs sur les liens entre société et armée américaine et qu'il y a nombre de films qui traitent directement de la guerre au Moyen-Orient.

Le cinéma, donc, est toujours très politique, comme Michael Ryan et Douglas Kellner l'écrivent dans un livre de référence qui s'appelle, à juste titre, *Camera Politica*<sup>25</sup>. Ryan et Kellner appellent aussi à faire bien attention à chaque réplique et à chaque plan dans un film, ce que je tenterai de faire, aucun choix artistique dans un film n'étant jamais bénin mais toujours la marque d'une "stratégie représentationnelle".<sup>26</sup>

Cette méthode n'est pas nouvelle. Elle n'a pas été développée pour la première fois dans cette thèse, ni lors de l'analyse d'*Avatar*. Ainsi, Grenne a écrit sur l'aspect allégorique et politique de *Planet of the Apes* (1968). Pour lui, même si les artistes ne font volontairement pas de déclaration politique, la création est toujours liée à la politique et à la société. Il

---

<sup>24</sup> "Specifically, *Avatar*'s message is that twenty-first century warmongering America and its corporate allies are imperial powers, ones that attempt to mask their dominance in a number of ways... Such rationales are remarkably similar to former President Bush's description of the US invasion of Afghanistan... there is no doubting the work's deliberate anti-imperialist message". Alessio, D., Meredith, K., 2012. Decolonizing James Cameron's Pandora: Imperial history and science fiction. *Journal of Colonialism and Colonial History* 13, p. 9.

<sup>25</sup> "The political stakes of film are thus very high because film is part of a broader system of cultural representation which operates to create psychological dispositions that result in a particular construction of a social reality. A commonly held sense of what the world is and ought to be that sustains social institutions". Ryan, M., Kellner, D., 1988. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Indiana University Press, Bloomington, p. 13-14.

<sup>26</sup> *Ibid*, 274-292.

serait alors étonnant que les conflits politiques et sociaux d'un pays n'influencent pas sa production culturelle<sup>27</sup>. Et c'est exactement ce que développerai ici : est-ce que les auteurs dont j'analyserai les films ont voulu dire quelque chose? Est-ce qu'ils voulaient dire ce qu'on a perçu ? Quelle que soit la réponse, cela importe peu car quelle qu'ait été l'intention initiale du réalisateur, un film est politique et reflète la société.

Mon but est donc d'appliquer ces deux méthodes traditionnelles à un nouvel épisode cinématographique.

Cette thèse examinera les films américains réalisés en réaction à l'intervention militaire des Etats-Unis au Moyen-Orient depuis le début des années 2000, notamment en Irak et en Afghanistan. Elle cherchera à prouver que parmi ces films, certains sont intrinsèquement différents de ceux portant sur la Seconde Guerre mondiale et la guerre du Vietnam.

Tout d'abord, il importe de présenter le contexte historique de la représentation hollywoodienne des guerres dans lesquelles les Etats-Unis ont été impliqués pour souligner ensuite le nouveau contexte dans lequel prend place la cinématographie des conflits les plus récents. Ainsi, suite à l'introduction de ce contexte, il nous faudra dérouler brièvement l'histoire des représentations de la guerre dans le cinéma américain depuis la Seconde Guerre mondiale et la chronologie de leurs développements. Enfin, je voudrais m'attarder sur les deux principaux points de comparaison pour évaluer ce que je définirais comme

---

<sup>27</sup> "Even if artists do not consciously attempt to make 'political statements', artists exist in a world of political and social relations. In fact, we should be shocked if a country's political conflicts and social biases do not find their way into its cultural production". Greene, E., 1998. *Planet of the apes as American myth: race, politics, and popular culture*. Wesleyan University, Middletown, p. 13.

l'unicité du cinéma américain contemporain : les films réalisés sur la guerre du Vietnam et la filmographie d'Oliver Stone.

# 1. La réponse du cinéma américain aux conflits précédant les guerres au Moyen-Orient

La guerre a toujours été très présente dans le cinéma américain. Comme le note James R Knecht, le genre du film de guerre est aussi vieux que l'art du cinéma. Le public a toujours été fasciné par les images de soldats, liant ainsi l'histoire des films et du cinéma<sup>28</sup>.

Les films sur les guerres ont toujours eu une importance particulière. Comme Robert L. McLaughlin et Sally E. Parry l'expliquent : "De tous les différents médias culturels et populaires, les films d'Hollywood ont le plus contribué à la propagation de récits mythiques sur la guerre"<sup>29</sup>. Selon eux, ce rôle de promulgation est possible car les films sont plus populaires que les reportages, que la radio, le théâtre et autres. Cela tient aussi à la nature artistique des films, qui contrairement aux médias, ne sont pas obligés d'être fidèles aux faits, et peuvent raconter la guerre dans le cadre d'une histoire fantastique et fascinante.

Il est important de noter le contexte technologique des rapports entre le cinéma et la guerre. Paul Grainge explique ainsi dans l'introduction de *Memory and popular film* que le cinéma, avec sa capacité à documenter et à préserver l'intemporalité du passé, est devenu un outil

---

<sup>28</sup> "The war film - a genre nearly as old as the business itself. Just what is it about seeing images of soldiers and other combatants on the big screen (or, for that matter, on the small screen) that continually seems to fascinate the moviegoing (and television-watching) public? Film and television are both intimately connected to war and history", Knecht, J.R., 2006. *War in Film, Television, and History: Introduction*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 36, p. 12–13.

<sup>29</sup> McLaughlin, R.L., Parry, S.E., 2006. *We'll Always Have the Movies American Cinema during World War II*. Lexington: The University Press of Kentucky, Kentucky, p. 7.

central dans la société et joue un rôle important dans la façon dont une société se souvient son histoire<sup>30</sup>. On ne peut donc pas séparer la Seconde Guerre mondiale du cinéma produit sur cette période. Il en va de même pour la guerre du Vietnam et, bien sûr, pour les guerres contemporaines au Moyen-Orient.

Il faut aussi noter l'importance des États-Unis dans cette étude des rapports entre le cinéma et la guerre. Dans le reste de son introduction, Grainge explique que même si cette recherche explore beaucoup les cinémas nationaux, le cinéma américain et Hollywood sont particulièrement centraux dans ce questionnement : "L'équilibre entre mémoire et oubli dans la culture américaine [...] s'est entremêlé ces dernières années avec des luttes hégémoniques autour de la négociation du passé national des Etats-Unis"<sup>31</sup>.

La question est donc comment ces films traitent de la guerre ?

Paul McFadden raconte le rôle joué dans la Première Guerre mondiale par le CPI, Committee of Public Information, qui, doté d'un budget énorme, a été établi pour justifier les actions de l'armée américaine aux Etats-Unis mais aussi dans le monde : "Un des héritages les plus permanents du CPI a été la production de film à gros budgets"<sup>32</sup> en ajoutant que les films encouragés par cette instance ont été censurés pour s'assurer qu'ils ne représentent que des images positives. Il donne en exemple le film de 1918 *Pershing's Crusaders* qui faisait le lien entre les soldats américains et le Ku Klux Klan, vu par

---

<sup>30</sup>"As a technology, able to picture and embody the temporality of the past, cinema has become central to the mediation of memory in modern cultural life...the memory of film scenes and movies screens, cinema and cinema-going, has become integral to the placement and location of film within the cultural imagination of this century and the last". Grainge, P., 2008. *Memory and popular film*. Manchester University Press, Manchester, p. 1.

<sup>31</sup> Ibid, p. 3.

<sup>32</sup> McFadden, P, 2012. *American Propaganda and the First World War: Megaphone or Gagging Order?* Sharp, Issue 19: Reality/ Illusion (2012), p. 13.

beaucoup à l'époque comme l'organe de combat le plus courageux de l'histoire nationale, une image qui renforçait alors l'idée d'un devoir de l'ordre du religieux pour les pays de s'engager dans la guerre<sup>33</sup>.

Derian souligne que les premiers films de guerre hollywoodiens ont créé un modèle qui persiste encore aujourd'hui. Il cite en exemple des films comme *Hearts of the World* (1918) ou bien *The Big Parade* (1925), construits sur le même schéma narratif : des hommes ordinaires partent au combat, laissant leurs femmes à l'arrière. Ils surmontent héroïquement des obstacles intérieurs et extérieurs avant d'accéder à une forme de rédemption : "chercher et trouver une rédemption personnelle : tout ce qui procure une catharsis publique". Pour Derian, cette construction s'est largement répandue devenant le "méta-scénario" hollywoodien<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibid, 15.

<sup>34</sup> Derian, J.D., 2001. *Virtuous war mapping the military-industrial-media-entertainment network*. Westview Press, Boulder, CO, p. 166.

# 1. Le cinéma américain en réponse à la Seconde Guerre mondiale

Welky indique, lui, que lors de la Seconde Guerre mondiale, Hollywood a pris conscience de l'ampleur de son impact sur le public américain. A l'appel du gouvernement pendant la guerre, l'industrie du cinéma s'est mobilisée pour créer des films destinés à influencer l'opinion publique, isolationniste à l'époque<sup>35</sup>.

*Foreign Affairs* relève que dans les années qui ont suivi l'attaque de Pearl Harbor, Hollywood a produit plus de 200 films de guerre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, 65% des Américains ont vu au moins un film par semaine, et les cinémas ayant programmé des "Newsreels" avec de la musique patriotique avant les séances ont de cette façon à la fois diverti et informé le public tout en boostant le soutien à la guerre<sup>36</sup>.

Ces films ont permis au public d'intégrer l'idée que l'engagement américain dans la Seconde Guerre mondiale était bienvenu et nécessaire. Cela a été une des raisons de l'entrée de l'armée américaine dans l'action et dans la poursuite de cette action.

Comme Chambers l'écrit, désespérés par l'inclinaison grandissante vers la guerre et par l'influence du cinéma, les isolationnistes du Congrès et de l'America First Committee ont

---

<sup>35</sup> Welky, D., 2008. *The moguls and the dictators: Hollywood and the coming of World War II*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 19.

<sup>36</sup> "Theaters showed newsreels with patriotic music prior to the feature film, delivering both information and entertainment to the American public to boost the collective commitment to winning the war". Groundhog War, 2011. *Foreign Affairs*. URL <https://www.foreignaffairs.com/reviews/review-essay/2011-09-01/groundhog-war>.

fait peser une pression énorme sur Hollywood, l'accusant de faire de la "propagande pro-Alliés"<sup>37</sup>.

Dans *The Best War Ever : America and World War II*, Michael C. C. Adams a argumenté que grâce, ou bien à cause du cinéma, les années de la Seconde Guerre mondiale ont été perçues par le public américain comme un âge d'or, où tout a été simple et où tout le monde s'est uni pour une cause commune sans conflits de race, genre ou classe<sup>38</sup>.

Même bien après sa fin, la Seconde Guerre mondiale a été perçue dans la société américaine comme une guerre tout à fait nécessaire. Par conséquent, même si le cinéma national a exprimé des critiques à propos de certaines démarches ou fait preuve d'une volonté d'exposer le choc des soldats à leur retour et le dommage (réversible) que la société américaine a subi à cause de la guerre, le cinéma n'a jamais critiqué le fait même d'entrer dans la guerre. Fussell, qui a lui-même combattu sur le front, a ainsi déclaré qu'Hollywood s'était compromis en faisant de la propagande au service de l'industrie militaire et du gouvernement et avait "vendu" la guerre au peuple américain, tout en masquant les côtés laids, immoraux et avides de la réalité du conflit<sup>39</sup>.

Chambres rapporte que le porte-parole de l'industrie, Will Hays, a annoncé un changement dans la politique d'Hollywood en 1939, en comprenant que le divertissement pur ne suffisait pas en temps de crise et en insistant sur l'obligation de l'industrie d'informer le

---

<sup>37</sup> Chambers, John, 2006. *The Movies and the Antiwar Debate in America, 1930-1941. Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Volume 36.1 (Fall 2006). p. 44-57.*

<sup>38</sup> "The war years have come to seem a golden age, an idyllic period when everything was simpler and a can-do generation of Americans solved the world's problems. In this mythic time of the Good War, everyone was united: there were no racial or gender tensions, no class conflicts". Adams, M.C.C., 2015. *The best war ever: America and World War II*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 13.

<sup>39</sup> Fussell, P., 1991. *Wartime, understanding & behavior in the Second World War*. Oxford University Press, New York.

public. Dès 1939, les studios Warner Bros ont décidé de produire une dizaine de films de guerre patriotiques et d'autres studios ont suivi. Les théâtres se sont également mis à jouer l'hymne américain avant chaque séance, et il y a eu de plus en plus de films pro-guerre et de moins en moins de films anti-guerres, jusqu'à ce que ces derniers ne deviennent une exception. Le plus grand film de ce type, *La Grande Illusion* (1937), a été produit en France et a bénéficié d'une toute petite distribution aux États-Unis, dans une version sous-titrée et sans doublage ce qui l'a cantonné à des projections très confidentielles<sup>40</sup>.

En abordant le sujet de la Seconde Guerre mondiale, la plupart des films américains ont relaté l'histoire des équipes de combat opérant dans les champs de bataille, entrant ainsi dans la catégorie des films de combat. Mais même lorsqu'il s'agissait de soldats rentrant blessés chez eux, les films n'ont pas exprimé une position claire contre la guerre. Winchell, par exemple, souligne dans son analyse de l'un des films les plus canoniques à ce sujet, *The Best Years Of Our Lives* (1946) que même si le film décrit en détail les difficultés rencontrées par les soldats suite à leur participation à la guerre, aucune déclaration critique n'est prononcée contre l'engagement dans la guerre ou les événements de celle-ci. Bien qu'il traite de la relation entre la société et l'armée américaines, il ne relie jamais la structure de la société américaine et le militarisme du pays. Conformément à la politique du cinéma américain de la Seconde Guerre mondiale, il adopte une approche favorable à la guerre<sup>41</sup>.

Ainsi, Winchell note que dans le film de Wyler, il n'est jamais question de la justification de la guerre dont reviennent les soldats. Même quand un homme qui n'a pas combattu

---

<sup>40</sup> Chambers, J, 2006. *The Movies and the Antiwar Debate in America, 1930-1941. Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Volume 36.1 (Fall 2006). p 44-57.

<sup>41</sup> Winchell, M.R., 2008. *God, man & Hollywood: politically incorrect cinema from "The birth of a nation" to "The passion of the Christ"*. ISI Books, Wilmington, DE, p. 150-152

suggère qu'il est stupide de s'engager, il est puni, sans ambiguïté car Wyler savait alors qu'il pouvait compter sur l'empathie du public, qui ne remettait pas non plus en question cet engagement<sup>42</sup>. Cet exemple illustre le fait que, bien que le cinéma américain autour de la Seconde Guerre mondiale ait pris bien soin d'indiquer le prix que la société a dû payer, il n'a jamais douté un instant des raisons de la participation au conflit, et n'a surtout jamais montré les failles fondamentales de l'État.

Qu'en est-il des films dits anti-guerre ? Comme Chambers l'écrit, la plupart des "films anti-guerre" au début des années 30 se sont uniquement focalisés sur l'horreur permanente des champs de bataille. Mais parce que l'industrie fonctionnait alors sur la base de scénarios génériques, ces films ne proposent pas de questionnements profonds sur la raison même de la guerre, ni de véritables questions morales<sup>43</sup>.

Le cinéma sur la Seconde Guerre mondiale, d'après Boogs et Pollard, a fonctionné comme de la pure propagande en véhiculant la notion d'une nation fondée sur le sacrifice des jeunes et d'une masculinité définie par le combat<sup>44</sup>. Même les films de guerre les plus

---

<sup>42</sup>"In Wyler's Film, there is no question about the righteousness of the conflict from which the men return. When a non-veteran suggests that Homer has been a fool to join the military, a brawl ensues, because Wyler could be certain that the overwhelming sympathies of his audience would be with Homer and against his antagonist, this confrontation scene is not the least bit problematic". Ibid, 152.

<sup>43</sup> "Most of the antiwar films of the early 1930s merely encouraged excitement and revulsion against the horrors of warfare. Few of them explored in any depth the causes of wars or the moral issues raised by aggression. Admittedly the chances for more complex explorations either way were slim...because the movie industry was organized in a system that encouraged the use of generic plot structures". *The movies and the antiwar debate in America, 1930-1941*. n.d.. The Free Library. URL [https://www.thefreelibrary.com/The](https://www.thefreelibrary.com/The+movies+and+the+antiwar+debate+in+America,+1930-1941) movies and the antiwar debate in America, 1930-1941.

<sup>44</sup> Boggs, C., Pollard, T., 2016. *The Hollywood war machine: U.S. militarism and popular culture*. Routledge, London, p. 13-15.

réalistes et violents ont insisté sur la nécessité et la productivité de la guerre, comme le montre Schatz<sup>45</sup>.

Kaes écrit à propos de *All is Quiet on the Western Front* que cette version américaine de l'expérience militaire allemande est devenue le prototype d'un nouveau genre : un film à gros budget, réaliste et anti-guerre, qui glorifie le combat. La fraternité entre hommes et l'héroïsme n'empêchent pas la mort tragique du héros. L'efficacité du montage classique fait en sorte que le public soit fasciné et ému par l'action sans chercher à comprendre le véritable contexte et les conséquences profondes de la guerre<sup>46</sup>.

Hollywood a donc adopté ce prototype entre les deux guerres et l'a d'une certaine manière maintenu par la suite, un constat que ce travail cherchera à démontrer.

---

<sup>45</sup> Schatz, T. "Old War/New War: *Band of Brothers* and the Revival of the WWII War Film." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 32 n°. 1, 2002, p. 75.

<sup>46</sup>"This Hollywood version of the German war experience became the prototype for a new genre: the realistic big-budget antiwar film that often glorified combat, male camaraderie, and heroic action, only to end melodramatically with the tragic death of the protagonist. The narrative appeal and emotional impact of Hollywood's classical editing made it hard to comprehend war's deeper meaning beyond the fate of the protagonists". Kaes, A., 2011. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton University Press, Princeton, N.J, p. 214.

## 2. La réponse du cinéma américain à la guerre du Vietnam

La réponse du cinéma américain à la guerre du Vietnam s'est distinguée de sa réaction à la Seconde Guerre mondiale de trois façons : d'abord, contrairement à la Seconde Guerre mondiale qu'il a considéré comme une guerre inévitable, le cinéma a fait référence à la guerre du Vietnam comme étant une guerre de choix, considération partagée par la société américaine dans son ensemble. Deuxièmement, depuis la guerre du Vietnam, le cinéma américain a commencé à se concentrer sur la réalité à l'arrière avec des films abordant le retour des soldats du champ de bataille à leur domicile, ou des films sur des personnages restés à l'arrière pendant que leurs proches combattent (ou meurent) sur les champs de bataille. Enfin, contrairement à ce qu'on a pu voir pour la Seconde Guerre mondiale, le cinéma américain ne s'est pas créé concomitamment au conflit, bien au contraire.

*Film Comment* écrit ainsi en 1979 que même si certains réalisateurs ont voulu véhiculer des messages anti-guerre, ils l'ont fait près d'une décennie après le conflit, soit trop tardivement, à un moment où plus personne, y compris les activistes les plus farouchement hostiles à la guerre, ne s'intéressait au sujet<sup>47</sup>. On voit ici qu'on est très loin de la réponse immédiate à la guerre en Irak, ce qui constitue une différence fondamentale.

---

<sup>47</sup> "While the filmmakers clearly intended that the movie make an anti-Vietnam statement, the message became lost somewhere along the way. Most obviously, the message came at least ten years too late. No one in the country, even those who most strongly protested the war, really cared about the conflict in 1978, at least as a cause". *Hollywood and Vietnam*. Film Comment. URL <https://www.filmcomment.com/article/hollywood-and-vietnam>.

Les cinéastes américains œuvrant dans les années soixante-dix comme Michael Cimino, Martin Scorsese ou encore Francis Ford Coppola parlent du Vietnam dans leurs premières œuvres, mais ne le font pas simultanément à la guerre ni immédiatement après le cessez-le-feu officiel signé en 1972.

La seule exception a été *The Green Berets* (1968) qui était en fait un film de propagande soutenant l'armée américaine, réalisé pour renforcer le soutien public à cette guerre controversée. Le film est inhabituel, non seulement par la chronologie de sa sortie mais aussi parce que même quarante ans après sa production, il reste l'un des rares films américains montrant l'engagement militaire au Vietnam d'un point de vue positif. Cet unilatéralisme caractérise les films traitant de l'Irak. La grande majorité des films abordés dans ce travail peuvent en effet être définis comme des films anti-guerre. Bielakowski explique que les critiques ont négligé *The Green Berets* en ne se rendant pas compte que ce film se réappropriait les mythes prévalant dans le cinéma sur la Seconde Guerre mondiale, ce qui a satisfait un certain public<sup>48</sup>.

Pendant cette période, par exemple, Cimino et Coppola ont réalisé deux road movies, respectivement *Thunderbolt and Lightfoot* (1974) et *The Rain People* (1969), qui ne parlaient pas du Vietnam. Ceux qui ont choisi de s'engager dans des films sur la guerre à cette époque avaient à choisir entre deux modes d'expression qui émoussaient l'intensité et l'efficacité de leurs déclarations : soit ils discutaient du Vietnam allégoriquement, comme

---

<sup>48</sup> "Films critics have failed to acknowledge that Wayne's film was showing Middle America its preferred myth about itself. The Green Berets operated under an older system of myths, which had been used for World War II films and Westerns". Bielakowski, A. "*Green Berets and 'Born Killers': Myth-Making and the Vietnam War in American Film*" Published in *Quarterly Journal of Ideology* 23:3/4 (Spring-Summer 2001), p. 5.

le fait Robert Altman dans son satirique film anti-guerre *Mash* (1970), qui se déroule pendant la guerre de Corée, soit ils s'appuyaient sur un autre ressort, apparu suite au manque de volonté et de capacité à agir directement, à savoir une vietnamisation de la Seconde Guerre mondiale via la satire militaire, comme en attestent *Catch 22* (1961) et *Slaughterhouse Five* (1969). Bien que ces deux films aient lieu pendant la Seconde Guerre mondiale, ils apparaissent clairement, et notamment aux yeux des spectateurs, comme une critique du conflit vietnamien. D'autres encore ont créé des films traitant du Vietnam directement, et se sont alors fait censurer, comme le film documentaire *Winter Soldiers* (1972), dans lequel des soldats témoignent des crimes de guerre qu'ils ont vécus. Les chaînes de télévision ont refusé de diffuser ce film pendant la guerre, et il n'a obtenu une distribution cinématographique que trente ans après son montage, au moment où les médias américains ont commencé à faire face aux crimes de guerre en Irak.

Même quand le cinéma américain a commencé à s'engager directement sur le sujet du Vietnam, il n'a pas mis la guerre au centre des films. *The Deer Hunter* (1978) et *Taxi Driver* (1976), par exemple, ne relatent pas spécifiquement de ce qui s'est passé sur le champ de bataille, mais s'attardent plutôt sur les conséquences de la guerre sur la société américaine.

*Film Comment* a écrit à l'époque à propos de *The Deer Hunter* : "Les critiques se sont précipités pour encenser le film...(mais)...le réalisateur passe à côté d'un point important [...] *The Deer Hunter* échoue à capter l'essence de la tragédie américaine au Vietnam" <sup>49</sup>.

Selig note ainsi que le cinéma sur le Vietnam ne s'occupe pas de questions politiques profondes mais essentiellement de questions personnelles. Ce cinéma ne se demande pas

---

<sup>49</sup> *Hollywood and Vietnam*. Film Comment. URL <https://www.filmcomment.com/article/hollywood-and-vietnam>.

ce que la guerre dit sur l'identité de l'état ou de la société mais se limite à se demander ce que la guerre fait à l'identité du héros<sup>50</sup>.

En fait, il a fallu attendre *Platoon* en 1986 pour voir un film et un cinéaste, Oliver Stone, présenter les atrocités vues sur les champs de bataille du Vietnam. En ce qui concerne la génération d'auteurs qui a commencé à s'exprimer après la guerre du Vietnam, Brian De Palma a été le premier à s'attaquer à l'exercice critique en plaçant un crime de guerre au centre de son film *Casualties of War* (1989), sorti 17 ans après le retrait militaire américain du Vietnam.

Dans tous ces films, la guerre du Vietnam est considérée historiquement comme une guerre de choix et donc comme une guerre tout à fait évitable. Les auteurs à ce sujet ont valorisé une attitude critique à l'égard de l'entrée en guerre, de son développement et de ses résultats. Cependant, parce qu'elle a été la première guerre de ce genre dans l'histoire américaine, le cinéma l'a traitée comme une sorte de dysfonctionnement de l'appareil socio-politique-militaire et non pas comme la preuve qu'il existe des pannes importantes et éternelles dans ce mécanisme.

Ce point de vue, comme l'indique Maclear a aussi été partagé par l'ensemble du public américain<sup>51</sup>. Même si une partie du public a étudié les erreurs de la guerre, elles n'ont pas forcément été identifiées comme des défaillances enracinées dans le pays, et certainement

---

<sup>50</sup> "In this sense, Hollywood's Vietnam films are something like a 'talking cure'... As a result, U.S. intervention in Vietnam is never confronted on the grounds in which it challenges political identity-as, for example, an ideological commitment to freedom and democracy. Instead, Hollywood representations of Vietnam are consistently limited to questions which focus on the threat Vietnam poses to personal identity". Selig, M. *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home*. From Hanoi to Hollywood. ed Linda Dittmar and Gene Michaud. Rutgers University Press: New Brunswick and London, 1990. p. 189-203.

<sup>51</sup> Maclear, M., 1981. *Vietnam: The Ten Thousand Day War*. Methuen, London, p. 383-391.

pas dans la société. En revanche, l'opinion publique a considéré qu'il s'agissait d'erreurs spécifiques, commises par des dirigeants politiques et militaires, spécifiques eux aussi. Le meilleur exemple, souligné à la fois par Maclear et Allen, est l'hypothèse (dépourvue de fondement historique) selon laquelle si le président J.F. Kennedy et son frère, le candidat présidentiel démocrate Robert Kennedy, n'avaient pas été assassinés, la guerre au Vietnam aurait été terminée beaucoup plus en amont rendant la défaite américaine moins cinglante et le nombre de victimes conséquemment plus faible. Cette hypothèse est corroborée par Oliver Stone, souvent considéré comme le cinéaste le plus critique de la guerre du Vietnam dans son film *JFK* (1991).

Comment Hollywood se souvient du Vietnam ? Via trois paradigmes, répond Storey. Le premier s'appuie sur la faiblesse de la puissance du gouvernement de l'époque. le second sur la faiblesse de la puissance militaire et le troisième sur la trahison civile, sur ceux qui sont restés en arrière et n'ont pas suffisamment soutenu le front. Aucune de ces trois approches ne prend en compte un éventuel malaise profond de la société<sup>52</sup>.

Storey ajoute que quand, avant la première guerre d'Irak, Bush a demandé aux Américains de se souvenir de la guerre en Vietnam, ils se sont souvenus de la guerre qu'ils avaient vécue au cinéma, et donc d'une guerre de courage et de trahison : "La vision hollywoodienne du Vietnam a fourni le matériel pour répéter, élaborer, interpréter et réécrire le souvenir américain largement dominant de la guerre au Vietnam". En se libérant du « Vietnam Syndrome », avec l'aide d'Hollywood, le public s'est libéré de ses démons et

---

<sup>52</sup> "This is first a discourse about bad leaders. Second, it is a discourse about weak military leadership in the field... Third, it is also a discourse about civilian betrayal... that the war effort was betrayed back home in America". Storey, J., *The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf*, in: Grainge, P., 2008. *Memory and popular film*. Manchester University Press, Manchester, p. 108.

de ses doutes et s'est trouvé à nouveau fort et confiant avant d'entamer le prochain conflit, en Irak cette fois<sup>53</sup>.

Comme l'écrit Rancourt "La guerre au Vietnam a largement contribué à établir un cadre pour une guerre sans fin...mais les films sur le Vietnam Syndrome ont curieusement négligé de traiter cette question d'un point de vue formel". Rancourt explique que le scénario de ces films est toujours simple. Dans *Apocalypse Now* (1979), Willard tue Kurtz. Dans *Platoon* (1986), Taylor tue Barnes. Dans *Born on the Fourth of July* (1989), Kovic devient un activist anti-guerre. Dans *Full Metal Jacket* (1987), Joker tue le tireur, et dans *First Blood* (1982) Rambo, le héros, est même davantage réussi. En revanche, il note une autre forme de complexité scénaristique à propos des films sur l'Irak : "Les films sur l'Irak mélangent forme et contenu en évitant la résolution des intrigues – en mettant à la fois en avant des thèmes évidents de guerre permanente et des moyens formels... qui suggèrent un certain cynisme envers cette guerre sans fin" <sup>54</sup>.

Studlar et Desser argumentent que les films sur le Vietnam se servent de la victimisation des soldats américains pour aider le public à se déculpabiliser. Il s'agit de films d'action comme *First Blood* mais aussi de films plus "réalistes" comme *Platoon*. Dans ces deux exemples, les Américains sont des "victimes" <sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Ibid, 112.

<sup>54</sup> Rancourt, M. *Rebirth of Cynicism: The Iraq Syndrome in Critical War Films*. Academia.edu. URL [http://www.academia.edu/1094464/Rebirth\\_of\\_Cynicism\\_The\\_Iraq\\_Syndrome\\_in\\_Critical\\_War\\_Films](http://www.academia.edu/1094464/Rebirth_of_Cynicism_The_Iraq_Syndrome_in_Critical_War_Films), p. 14.

<sup>55</sup> Studlar, G., Desser, D., 1990. *Never Having to Say You're Sorry : Rambo's Rewriting of the Vietnam War*, in : *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press, London, p. 140.

Prenons *First Blood*. Comme Sweeney nous le rappelle, l'une des raisons du succès de ce film et ses suites tient à son "appropriation du mythe de la frontière américaine"<sup>56</sup>. En sus, l'histoire du second volet "s'approprie celle d'un genre traditionnel américain, l'histoire de la captivité". Il explique que ce film comme d'autres "films de droite" se sert de la rumeur courante à l'époque selon laquelle beaucoup de soldats américains sont toujours en captivité au Vietnam comme une "substitution mythique"<sup>57</sup>.

Le point de vue selon lequel la guerre du Vietnam n'est qu'une erreur temporaire et sans précédent dans l'histoire américaine ne se retrouve pas seulement au cinéma national. Comme l'a souligné Allen, la guerre du Vietnam s'est conclue par la plus grande défaite militaire que les Etats-Unis n'aient jamais connue. Dès lors, tous les hommes politiques et les intellectuels ont essayé de surmonter ce qui s'est appelé le "syndrome du Vietnam" – la crainte que toute opération militaire prenne de l'ampleur, se complique d'une façon inattendue et inspire une opposition de masse à l'intérieur du pays<sup>58</sup>.

Schulzinger explique ainsi que, depuis les années 70 et jusqu'au début de ce siècle, la politique étrangère et militaire des Etats-Unis a été assombrie par le spectre de la mauvaise expérience du Vietnam. Selon lui, le public a jugé les politiques qui ont suivi au vu des souvenirs de cette guerre<sup>59</sup>.

La défaite au Vietnam a fait souffler un vent plus critique sur le cinéma, mais ce dernier n'a pas toujours été nettement anti-guerre. Très vite, il a construit une vision d'un Vietnam

---

<sup>56</sup> Sweeney, F., 1999. "What Mean Expendable?": Myth, Ideology, and Meaning in *First Blood* and *Rambo*. *The Journal of American Culture* 22, p. 63–69.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Allen, J., 2008. *Vietnam: the (last) war the U.S. lost*. Haymarket Books, Chicago, IL, p. 15.

<sup>59</sup> Schulzinger, R.D., 2006. *A time for peace: the legacy of the Vietnam War*. Oxford University Press, New York, p. 183.

historique cauchemardesque, et les films ont tenté de crédibiliser la guerre. Les films de la fin des années 90, comme *Saving Private Ryan* (1998) ont même marqué un certain recul en présentant la Seconde Guerre mondiale comme dans les années 50, comme si le Vietnam n'avait pas existé, ni dans la réalité ni dans le cinéma. On est alors revenu à une représentation de la guerre dans le cinéma comme une nécessité noble et positive. Cela a aussi eu des conséquences sur la société d'après Bacevich : "Les Américains de nos jours sont tombés dans le piège du militarisme, ce qui se manifeste par une vision romantique des soldats, une tendance à considérer le pouvoir militaire comme la mesure la plus pure de grandeur nationale et des attentes démesurées quant à l'efficacité de la force"<sup>60</sup>.

Westwell argumente que, dans les limites d'Hollywood, a enfin émergé un cinéma vraiment critique de l'armée américaine et de la guerre. Un cinéma dans lequel des cinéastes ont enfin dénoncé les crimes de guerres commis par l'armée, ont enfin montré que la guerre n'a pas été un succès mais a eu en prime un effet contre-productif et surtout ont enfin dénoncé la capacité de nuisance du gouvernement<sup>61</sup>.

Toujours selon Westwell, si on prend en compte le cinéma documentaire produit sur la guerre au Moyen-Orient, il apparaît qu'une telle approche critique est sans précédent dans le cinéma américain. D'après Huebner, il existe un débat sur les liens entre les medias et l'état pendant la guerre. Certains pensent que la presse, surtout pendant le conflit au Vietnam, a véhiculé des messages pessimistes, erronés et désastreux qui ont conduit à la

---

<sup>60</sup> Bacevich, A.J., 2005. *The new American militarism: how Americans are seduced by war*. Oxford University Press, Oxford, p. 2.

<sup>61</sup> "Filmmakers have been willing to face up to difficult irreconcilable facts: that US troops have committed atrocities, that wars have not been a success and many have even been counterproductive, that political leaders and jingoistic constructions of national identity can be harmful and so on". *Mapping Contemporary Cinema*. URL <http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=446>,.

défaite. D'autres pensent, au contraire, que les medias n'ont pas été une force d'opposition au gouvernement mais au contraire se sont fait porte-parole. Pour ces derniers, les medias ne sont pas responsables de la défaite, comme ils en ont été accusés, mais ont adopté le point de vue du gouvernement et ont partagé avec le public leur volonté de gagner la guerre<sup>62</sup>.

On peut de ce point de vue conclure que le cinéma sur le Vietnam a été moins critique qu'on ne le pense.

En 1987, Michael Paris soulignait déjà que même si Hollywood n'a pas négligé la guerre du Vietnam, les studios ont pourtant bien évité les aspects les plus délicats et problématiques du conflit. Ainsi, aucun film ne s'est appliqué à expliquer pourquoi le pays s'est engagé dans la guerre. Aucun titre n'a abordé la fin de la guerre et donc la défaite de la politique américaine. Pour Paris, le public américain a préféré percevoir la guerre comme "la guerre que personne n'a remportée" et éviter de reconnaître la défaite. Le cinéma sur le sujet a mis l'accent sur la corruption de la partie sud du Vietnam, suggérant que l'armée américaine s'est retirée uniquement parce qu'elle ne pouvait plus faire confiance à l'alliance avec les corrompus. Tout cela a servi à esquiver la grave réalité du cuisant échec militaire<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> "Far from being an opponent of the government, the media is a mouthpiece for it... These media critics have offered a vital corrective to long-standing claims that the press 'lost' the Vietnam... They are quite correct to point out that the media, particularly in the early part of the Vietnam War, have often embraced the initial premises of American intervention overseas and shared with the public a desire to see the United States Win". Huebner, A.J., 2008. *The warrior image: soldiers in American culture from the Second World War to the Vietnam era*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, p. 10.

<sup>63</sup> "By emphasizing the corruption of the South, films appear to be suggesting that America withdrew because she could no longer support an unworthy ally. All of which diverts attention from the harsh reality – that America suffered a costly military defeat". Paris, M. *The American Film Industry & Vietnam*. The

Boggs et Pollard notent que dans ce cinéma, les soldats américains sont décrits comme "de nobles fantassins, des enfants innocents et souvent illettrés qui luttent juste pour leur survie", une description bien éloignée de la réalité dans laquelle les soldats sont associés aux forces impérialistes, très bien équipées et bien destructrices<sup>64</sup>.

Auster et Quart remarquent que même si des films comme *China Gate*, *The Quiet American* et *The Ugly American* ont un sous-texte politique, ils décrivent une réalité très dichotomique où l'innocence américaine et son obligation morale à défendre la liberté s'opposent à une conspiration communiste menaçante et méchante rendant la victoire de la guerre froide indispensable pour sauver le Vietnam, le monde et donc le peuple américain<sup>65</sup>.

Pour conclure, le mieux serait sans doute de demander l'avis des soldats. L'écrivain Anthony Swofford, cité par Mark Bowden dans le *New York Times* en 2003, a raconté qu'avant de partir au front, les soldats en Irak avaient l'habitude de faire des "marathons alcoolisés de films de guerre". Certains ont avoué préférer les films censés être anti-guerres sur le Vietnam parce que, d'après eux, tous ces films sont, volontairement ou pas, pro-

---

American Film Industry & Vietnam | History Today. URL <http://www.historytoday.com/michael-paris/american-film-industry-vietnam>.

<sup>64</sup> Boggs, C., Pollard, T., 2016. *The Hollywood war machine: U.S. militarism and popular culture*. Routledge, London, p. 90.

<sup>65</sup> "Films like *China Gate*, *The Quiet American* and *The Ugly American* did set a political ton...they were hardly reticent or subtle about portraying a ruthless, universal Communist conspiracy bent on world domination, in contrast to which they juxtaposed U.S. innocence and commitment to freedom...they conditioned the American public to accept the fact that the cold war was a global struggle and that we had a definite commitment to protect South Vietnam from Communist aggression". Auster, A., Quart, L., 1988. *How the war was remembered: Hollywood & Vietnam*. Praeger, New York, p. 22.

guerre et porteurs d'une brutalité magique qui, pour le soldat, est une sorte de pornographie militaire<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Bowden, M., 2003. *The Things They Carried* [WWW Document]. The New York Times. URL <http://www.nytimes.com/2003/03/02/books/the-things-they-carried.html/>

### 3. Le cinéma américain après la guerre du Vietnam

Nombre d'arguments montrent à quel point le cinéma à propos du Vietnam a été critique au début, mais que pour autant, il est évident que cette dimension critique s'est estompée au fil du temps. Anderegg résume ce constat ainsi : depuis *Uncommon Valor* (1983) les films sur la guerre au Vietnam sont beaucoup plus conservateurs que ceux fait dans les années 70<sup>67</sup>.

Pourquoi ? "Une explication pour cette tendance tient au climat politique contemporain, plus particulièrement aux élections de Reagan et Bush, avec leur utopie conservatrice simpliste idéologiquement"<sup>68</sup>.

Comment ? Comme Hollywood reflète toujours le climat politique et social, le cinéma dans les années 80 a essayé de "recycler les concepts discrédités des décennies précédentes" soit en développant une forme de culte de la masculinité patriarcale qui s'est manifestée avec l'émergence de vedettes comme Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone soit en faisant émerger une tendance à réinterpréter la guerre du Vietnam selon la narrative fictionnelle de la Seconde Guerre mondiale<sup>69</sup>.

Durant près de 30 ans, de la fin de la guerre du Vietnam jusqu'au début de la guerre en Irak, l'armée américaine n'a pas été directement impliquée dans un conflit d'ampleur. Certes,

---

<sup>67</sup>Anderegg, M. *Inventing Vietnam The War in Film and Television*, 2009. Temple University Press, Philadelphia, p. 114.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid, 115.

durant cette période, l'armée américaine s'est engagée sur plusieurs fronts comme la guerre de Grenade, celle de Somalie ou la première guerre en Irak, avec toujours, en fond, l'ombre de l'échec au Vietnam comme l'a souligné Allen. Mais aucune de ces actions militaires n'a été aussi complexe que la guerre du Vietnam en termes de durée des combats et de quantité de soldats mobilisés et aucune n'a égalé le Vietnam sur le plan du bilan humain et de l'ampleur des débats politiques déclenchés par le conflit et son impact sur le public. D'un point de vue historique, seule la seconde guerre d'Irak peut se comparer à celle du Vietnam. Ainsi rares sont les films traitant de la première guerre en Irak. La plupart des films de guerre américains s'attachent encore à la Seconde Guerre mondiale ou à celle du Vietnam (voire même aux batailles de la Grande Guerre ou de la guerre de Sécession).

Cette absence d'implication de la part des Etats-Unis dans un conflit prolongé soulevant des questions sur la structure du pays entre la guerre du Vietnam et la seconde guerre d'Irak, se lit non seulement dans le genre du film de guerre mais aussi dans le contenu des films d'action. Entre les années 80 et 2000, les films d'action se déroulent dans des espaces urbains où les méchants ne menacent pas la paix du monde ou le bien-être des États-Unis mais une zone urbaine définie. Dans le cinéma américain précédant la deuxième guerre en Irak, on a également moins vu à l'écran de films de super-héros, un genre qui s'est épanoui après les attaques du 11 septembre, en partie pour refléter les craintes existentielles apparues après l'effondrement du World Trade Center.

A mon sens, ceci s'explique car même si la guerre du Vietnam a été la première à soulever des questions sur les rapports entre l'armée américaine et la société nationale, il n'y a ensuite plus eu de raison de continuer à discuter de ces questions pointues. La deuxième guerre en Irak, en raison de ses dimensions, a été la première à susciter un tollé similaire à celle

provoquée par la guerre du Vietnam, tollé public qui se reflète également dans le cinéma national. En comparaison, les opérations militaires qui ont eu lieu entre ces deux guerres étaient courtes, leur impact sur le front intérieur négligeable et leurs résultats somme toute assez peu importants – l'enjeu d'une défaite ou d'une victoire étant moindre.

Ainsi, pendant un temps, le cinéma américain n'a pas eu de marge de manœuvre pour réfléchir à la signification de la guerre. Le poids du Vietnam gravé depuis des années dans la mémoire collective et le fait que le cinéma américain a accompagné la guerre en Irak depuis son déclenchement et tout au long de son déroulement ont permis de produire un important corpus de films traitant de cette guerre. Par opposition, la guerre en Somalie et la première guerre en Irak, par exemple, sont qualifiées de conflits courts et ont rapidement cessé d'influencer le discours public. J'en veux pour preuve que le chef de la victoire de la première guerre en Irak, George Bush, a perdu quelques mois plus tard la présidentielle contre Bill Clinton, à la fin d'une élection marquée par des débats sur la situation économique du pays et autres problèmes internes.

De toute façon, étant donné la théorie selon laquelle l'échec au Vietnam ne pouvait qu'être une erreur exceptionnelle et non le résultat de défauts fondamentaux dans le système, les quelques films militaires produits entre la guerre du Vietnam et la seconde guerre d'Irak n'ont pas permis de produire un regard critique sur l'état, l'armée et la société américaine. Lawrence Shelton et McGarrah mentionnent ainsi *Black Hawk Down* (2001), une grande production hollywoodienne réalisée peu de temps avant l'invasion de l'Irak en 2003, avec l'appui total et la coopération du Pentagone, de l'armée américaine, et plus tard de l'ensemble du gouvernement. Ils comparent le film, qui traite de l'action militaire américaine en Somalie à *The Green Berets* de John Wayne, avec qui il partage un sens du

47

patriotisme exalté, une croyance absolue dans la justice de l'armée américaine et qui, comme lui, a été produit pour encourager le public à soutenir l'armée. Mais contrairement au film de Wayne, *Black Hawk Down* a été très apprécié par les critiques et le public et a été nommé pour plusieurs Oscars, et ce, deux ans avant l'invasion de l'armée américaine en Irak<sup>70</sup>.

Parlons des autres films produits à l'époque. Clarke argumente à propos de *Tigerland* (2000) et *We Were Soldiers* (2002) que ces deux films sont conservateurs, et que cette transition fait preuve de la nouvelle confiance en soi de l'Amérique, pour qui le héros idéal est de retour, a retrouvé sa masculinité et est prêt pour la bataille. Selon lui, ces deux films sont des exemples de films où les "politiques d'un événement historique politique spécifique ont été alignées, sans aucun sens critique, avec des schémas narratifs et des représentations mythiques du soldat héros"<sup>71</sup>.

Un bref résumé du processus historique susmentionné montre que lors de la Seconde Guerre mondiale, et même après sa fin, le cinéma américain a cherché à la justifier. On voit aussi que si concernant la guerre du Vietnam, le regard a été plus critique pour autant l'échec a été considéré comme une erreur spécifique, accidentelle. Si on considère l'hypothèse selon laquelle il n'y a pas de lacune fondamentale dans la politique américaine et le fait que pendant trente ans après la guerre du Vietnam, les États-Unis n'ont pas été impliqués dans des guerres d'une telle ampleur, on pourrait détecter une forme de régression dans la position critique du cinéma américain entre la guerre du Vietnam et la

---

<sup>70</sup> Lawrence, J.S., McGarrahan, J.G., 2008. *Operation restore honor in Black Hawk Down, in: Why we fought: America's wars in film and history*. University Press of Kentucky, Lexington, p. 431-457.

<sup>71</sup> Ibid.

deuxième guerre en Irak. Non seulement le cinéma américain n'a pas creusé l'aspect critique des films sur la guerre du Vietnam, mais il est retourné à l'approche prévalant pendant la Seconde Guerre mondiale et a conformément encouragé les actions de l'armée américaine.

## **2. Le cinéma américain et la réponse à la guerre au Moyen-Orient**

Au début de la décennie, à la suite de la participation de groupes terroristes venant d'Afghanistan aux attaques du 11 septembre, et à la suspicion (réfutée depuis) que le dictateur irakien Saddam Hussein pourrait menacer l'existence des Etats-Unis, l'armée américaine a envahi ces deux pays et s'est engagée dans des opérations militaires aussi importantes, si ce n'est plus, que celles au Vietnam. Notons une autre similitude : comme pendant la guerre du Vietnam, ces opérations publiques n'ont pas su obtenir un consensus dans l'opinion publique, qui les a jugées abusives.

Toujours traumatisé par le Vietnam, Reagan a tenté d'éviter l'intervention militaire à tout prix, comme en atteste sa position sur le Nicaragua. Il a préféré se concentrer sur les ressources économiques importantes des Etats-Unis et recourir à des opérations clandestines d'ampleur très limitée. Avec la défaite au Vietnam est né le sentiment qu'il faut à tout prix éviter un nouveau Vietnam, un point de vue qui n'a pas changé pendant l'ère néo-conservatrice de Bush père. Pourtant, 30 ans après la fin de ce conflit traumatisant, les américains se sont à nouveau trouvés impliqués dans une guerre d'ampleur, et le débat a été relancé.

Jeanne Michele Mariani considère que la défaite au Vietnam a donné naissance à une nouvelle forme de politique étrangère où les différents gouvernements ont essayé d'éviter

un désastre équivalent<sup>72</sup>. Mais, George W. Bush a mené sa politique comme s'il présidait avant 1975 et contrairement à ses prédécesseurs, son père compris, il n'a jamais "cru à aucune des faiblesses américaines que le Vietnam a exposées". Pour lui, l'empire américain n'a jamais perdu de sa puissance. Contrairement à ceux qui l'ont précédé, son image de la guerre au Vietnam était romantique, et n'a donc pas diminué ses ambitions militaires<sup>73</sup>.

La seconde guerre d'Irak, en raison de son ampleur, a été la première à provoquer au sein de l'opinion publique une indignation semblable à celle de la guerre du Vietnam, ce qui s'est également ressenti dans la production cinématographique nationale. Cette guerre, sa situation, sa perception par l'opinion, présentaient des caractéristiques particulières, qui ont influencé le cinéma. Par exemple, les bulletins d'information concernant le champ de bataille irakien, en particulier les informations télévisées, étaient beaucoup plus détaillés et plus fréquents que lors des guerres précédentes. Cela a rendu le front intérieur beaucoup plus conscient de la réalité sur les lignes de front.

Ensuite, contrairement aux conflits passés, les films sur la guerre d'Irak n'ont pas été réalisés tout de suite après la fin des hostilités, et encore moins des années plus tard, mais en parallèle des événements sur le terrain. Par conséquent, ce cinéma a pu avoir potentiellement beaucoup plus d'impact sur l'opinion publique en temps réel, ce qui explique les expressions plus dures et directes contre la futilité de la guerre.

---

<sup>72</sup> "The American defeat in Vietnam created a new type of foreign policy where incoming administrations tried continuously to avoid another similar disaster". Mariani, J. M., *"Does It Still Matter? The Impact of the Vietnam Syndrome on America Foreign Policy"* 29 April 2011. CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal, University of Pennsylvania, <http://repository.upenn.edu/curej/144>, 1.

<sup>73</sup> "In fact, the idea of the US losing any of its dominance due to the loss suffered there never existed for Bush. Bush's ability to create foreign policy could not have been tainted by the Vietnam War because his romanticized view of war did not include this episode of American failure". Ibid.

Ainsi, contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, le cinéma sur la guerre en Irak et en Afghanistan a pu avoir une capacité d'influence sur l'opinion publique, la motivation accrue et intériorisée des réalisateurs leur permettant d'affûter les messages concrets de leurs films, d'influencer l'opinion des spectateurs américains contre l'implication militaire de leur pays et de créer une opinion publique hostile à la guerre et favorable au retrait des forces américaines du Moyen-Orient. Comme le souligne Allen<sup>74</sup>, la guerre du Vietnam a prouvé que l'opinion publique américaine avait une influence déterminante sur les décisions politiques du gouvernement. Les cinéastes américains ont pensé, à raison, qu'ils avaient le pouvoir d'encourager cette opinion publique à peser sur les décisions politiques. La différence réside dans l'orientation politique de cette capacité d'influence. Si dans les années 40, Hollywood avait réussi à convaincre son public de soutenir la guerre, dans les années 2000, au moins une partie de l'industrie tente de convaincre le public de s'y opposer. Kellner montre ainsi que tandis que pendant la guerre au Vietnam, le cinéma américain a évité de s'occuper du conflit, le cinéma contemporain "peut se lire comme une remise en cause des représentations et du terrain qui reproduisent les luttes sociales existantes et modifient les discours politiques". Des sujets comme le terrorisme et la guerre contre le terrorisme, les droits de l'homme, l'écologie et d'autres sujets politiques "ont été vaillamment défendus dans les années 2000 dans le cinéma hollywoodien"<sup>75</sup>.

Il faut noter les raisons technologiques qui ont permis cette évolution. Stacey Peebles note que les développements sur ce terrain ont donné naissance à des caméras plus portables et

---

<sup>74</sup> Allen, J., 2008. *Vietnam the (last) War the U.S. lost*. Haymarket Books, Chicago, IL, p. 249.

<sup>75</sup> Kellner, D., 2010. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Wiley-Blackwell, Malden, p. 10-11.

mobiles, permettant de filmer directement les champs de la bataille. Pour les soldats en Irak et en Afghanistan, cette présence facilitée de la caméra a été l'élément le plus novateur de leur expérience. Ils peuvent la porter sur leurs casquettes ou sur leurs chars et envoyer leurs films directement à leur famille et amis, procurant à ceux qui sont restés à l'arrière un accès sans précédent à la guerre<sup>76</sup>. C'est pour cela à mon avis que la réponse d'Hollywood à la guerre a dû être si immédiate : à cause des changements technologiques, le public s'est habitué à voir en temps réel et sans filtre ce qui se passe au front.

Une autre différence, peut-être la plus significative concernant les circonstances dans lesquelles ont été réalisés les films sur la guerre en Irak et les films sur la guerre du Vietnam, est la place historique de la guerre au Moyen-Orient par rapport aux guerres précédentes, et le fait qu'elle n'était pas la première guerre de choix, la première guerre inévitable, dans l'histoire des États-Unis.

C'est pourquoi dès le début de la guerre au Moyen-Orient la question s'est à nouveau posée de déterminer comment les États-Unis pouvaient tirer les leçons des erreurs commises au Vietnam afin de ne pas les répéter en Irak.

Mark Heberle écrit par exemple que la notion libérale selon laquelle l'opération au Vietnam n'a été qu'un crime isolé ou une erreur sans précédent d'une nation qui, dans l'ensemble, est juste et morale, lui paraît semblable à l'illusion des conservateurs selon laquelle les États-

---

<sup>76</sup> "As technology evolved, cameras grew lighter and more portable, making the roughest and most dangerous terrain more accessible to filmmakers and... When American soldiers went to war in Afghanistan and Iraq in the early years of the twenty-first century, this was the newest element of their war experience... Advances in technology enabled them to strap cameras on their helmets or in their Humvees. Soldiers could keep the results for themselves or disseminate them to family, friends, and broader audiences online, giving noncombatants an unprecedented view into what it was like to go to war". Peebles, S., 2014. *Lenses into War: Digital Vérité in Iraq War Films*, in: *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky, Kentucky, p. 134.

Unis se comportent toujours (même dans le cas du Vietnam) de façon noble et honorable. Pour lui, la crise économique de 2008, causée par "l'hyper-capitalisme" de Wall Street est le meilleur exemple du danger que son pays constitue pour le monde<sup>77</sup>. Ce qu'il dit est important parce qu'il soulève les trois points fondamentaux des nouveaux courants de pensée dont parle cette thèse : 1) la guerre au Vietnam n'est pas une guerre isolée ou sans précédent mais fait partie d'un malaise permanent 2) il n'y a pas de différence entre les démocrates et les républicains 3) le malaise militaire est lié au malaise économique et inversement : le problème est dans la structure même de la société américaine.

Sur le plan artistique, note Mike Rancourt, la critique de "l'Iraq Syndrom film" montre un cynisme grandissant et ne démontre plus l'effet de la guerre sur ceux qui l'ont combattue mais présente de nouvelles perspectives comme, entre autres, l'addiction américaine à la guerre et toute la légitimité de la politique étrangère et militaire américaine<sup>78</sup>.

Comme Scott le relève, un changement dramatique dans l'attitude d'Hollywood envers les films de guerre s'est opéré : "Quelque chose de différent est apparu dans l'ère post-11-septembre et ça vaut la peine de se pencher dessus"<sup>79</sup>.

En réalisant des films sur la guerre au Moyen-Orient, les cinéastes n'ont plus pu considérer la guerre comme une erreur accidentelle, car une telle erreur avait déjà été commise dans

---

<sup>77</sup> Heberle, M.A., 2009. *Thirty years after: new essays on Vietnam War literature, film, and art*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, p. 16-19.

<sup>78</sup> Rancourt, M., n.d. *Rebirth of Cynicism: The Iraq Syndrome in Critical War Films*. Academia.edu. URL [http://www.academia.edu/1094464/Rebirth\\_of\\_Cynicism\\_The\\_Iraq\\_Syndrome\\_in\\_Critical\\_War\\_Films](http://www.academia.edu/1094464/Rebirth_of_Cynicism_The_Iraq_Syndrome_in_Critical_War_Films), p. 3-4.

<sup>79</sup> "It was, in fact, the change in Hollywood attitudes that was critical, though not necessarily subtle, touching not only the manner and focus of the filmmaking but also the means by which production companies, directors and stars broached their subject material and publicized their efforts". Scott, I., 2011. *American politics in Hollywood film*. Edinburgh University Press, Edinburgh, p. 7-8.

le passé. La spécificité de l'événement si visible dans les films sur le Vietnam n'a plus la même ampleur. Les films réalisés sur la guerre au Moyen-Orient ont un point de référence, la guerre du Vietnam, qui est un motif récurrent, souligné à différents niveaux, dans le cinéma américain. Généralement, les deux guerres ont également été utilisées comme une référence représentative de deux générations d'une même famille, la génération de ceux qui ont combattu au Vietnam et la génération de leurs enfants qui sont mobilisés au Moyen-Orient. Ce n'est donc pas un hasard, et peut être même était-ce inévitable, que les films sur la guerre au Moyen-Orient montrent le militarisme américain comme une forme de dépendance sociale et un cercle vicieux destructeur et sans fin. En faisant cela, ils reflètent un nouveau courant dans la pensée américaine.

Dans cette pensée, la notion la plus novatrice et la plus centrale est celle qui parle de la guerre sans fin. Cette notion se manifeste dans toutes les formes culturelles, pas seulement dans le cinéma mais aussi dans le jeu vidéo. Un article dans le *Washington Post* sur "la guerre sans fin" a décrit par exemple comment le jeu *Call of Duty* reflète ces nouvelles visions de paix et de guerre. Dans ce jeu, explique le journaliste, la guerre est sans fin, exactement comme les conflits le sont dans la réalité. L'article cite Lee Brimmicombe-Wood, de l'industrie des jeux vidéo, qui déclare qu'après avoir joué, on se retrouve à douter de pourquoi on se bat et on finit dans un monde complètement dévasté. La victoire est inatteignable<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Jaffe, G., 2011. A decade after the 9/11 attacks, Americans live in an era of endless. The Washington Post. URL [https://www.washingtonpost.com/world/national-security/a-decade-after-the-911-attacks-americans-live-in-an-era-of-endless-war/2011/09/01/gIQARUXD2J\\_story.html?utm\\_term=.c56fb2cff9ef](https://www.washingtonpost.com/world/national-security/a-decade-after-the-911-attacks-americans-live-in-an-era-of-endless-war/2011/09/01/gIQARUXD2J_story.html?utm_term=.c56fb2cff9ef).

Si pour la Seconde Guerre mondiale, Hollywood a produit des films qui interrogeaient les raisons du conflit et tentaient d'apporter une rhétorique et des réponses convaincantes, pour la guerre en Irak, les réponses ne sont pas si évidentes. La fin de la guerre froide, d'après Michael S. Green et Scott L. Stabler, avait mis fin au discours sur le complexe militaro-industriel mais avec la guerre en Irak, cette discussion a repris. Les liens affichés entre des groupes privés de l'industrie d'armement et le gouvernement ont convaincu une grande partie de l'opinion que les opérations militaires n'étaient qu'un pur produit du complexe militaro-industriel<sup>81</sup>.

P. W. Singer rappelle qu'au début de sa recherche sur l'industrie de l'armement, son professeur lui avait dit que s'il croyait à l'implication de groupes privés dans la guerre, il ferait mieux de laisser tomber ses études pour écrire des scénarios. Mais après la guerre en Irak, il s'est rendu compte des limites de son postulat : ce n'est pas tant qu'il avait imaginé trop de liens entre l'industrie de l'armement et le gouvernement, mais bien qu'il n'en eût pas imaginé assez. La réalité est en fait beaucoup plus grave que ce qu'il ne pensait, et il confesse que "l'expansion rapide de l'industrie dépassait même son imagination"<sup>82</sup>.

La guerre en Irak, ajoute-t-il, nous a beaucoup appris sur l'industrie militaire. "L'apparition du motif économique sur le champ de bataille ouvre un vaste champ de nouvelles possibilités et soulève une série de questions troublantes" déclare-t-il. Ce sont, d'après lui,

---

<sup>81</sup> Green, M.S., Stabler, S.L., 2015. *Ideas and movements that shaped America: from the Bill of Rights to "Occupy Wall Street"*. ABC-CLIO, LLC, Santa Barbara, CA, p. 659.

<sup>82</sup> Singer, P.W., 2008. *Corporate warriors: the rise of privatized military industry*. Cornell Univ. Press, Ithaca, NY, p. 250.

des questions sur la démocratie, l'éthique, le droit, les droits de l'homme et la société, et il est temps d'y répondre<sup>83</sup>.

La réponse à la question de pourquoi le cinéma a récemment montré la guerre américaine comme une dépendance sociale et un cercle vicieux destructeur est la suivante : c'est seulement au cours de la première décennie du nouveau millénaire, avec l'ouverture d'un autre front de l'armée américaine au Moyen-Orient, que les conditions historiques et sociales ont été réunies pour que le cinéma américain puisse représenter la guerre de cette manière.

---

<sup>83</sup> Ibid, 258-260.

# 1. Comparaison des sources

Après la présentation historique, et avant d'analyser plus profondément les caractéristiques uniques du cinéma américain contemporain concernant la guerre au Moyen-Orient, j'envisage d'examiner ce mouvement cinématographique selon deux points de comparaison : d'une part, un film, *Coming Home* (1978), évoquant la guerre du Vietnam, et d'autre part, l'ensemble de la filmographie d'Oliver Stone, qui s'est principalement consacré au Vietnam et s'en est servi pour disséquer l'histoire militaire des États-Unis. J'ai choisi ces deux exemples, en particulier les films de Stone, car ils se sont montrés les plus critiques à l'égard des guerres américaines. Cependant, comme le montre leur analyse et les sources que je vais citer, leur critique s'avère très limitée et s'arrête à un moment donné. Ainsi, après avoir envisagé le caractère circonscrit des réactions critiques du cinéma américain à l'égard des guerres nationales, ainsi que leur aspect subversif sommaire, il sera possible de mieux préciser en quoi la critique de l'Amérique contemporaine, dont je parlerai plus tard, est novatrice, particulière et inédite.

## 1.1 *Coming Home* en tant que représentant de la guerre du Vietnam

La plupart des films américains traitant de la guerre du Vietnam et affichant une vision critique, voire très critique, ont eu tendance à être immédiatement perçus par l'establishment et la critique professionnelle comme des films révélateurs du rôle joué par l'armée américaine aux yeux du public. Toutefois, selon Selig, les critiques libéraux qui ont salué le courage politique des cinéastes de la guerre du Vietnam en général et les auteurs de *Coming Home* en particulier, ont en fait "souvent ignoré les limites idéologiques des paramètres autour desquels ces films ont souvent été construits".<sup>84</sup>

Selon Selig, ces limites sont dues à trois spécificités. La première tient à la tendance à la victimisation du soldat/citoyen américain dans le cinéma, sans se préoccuper de la souffrance des Vietnamiens. Deuxièmement, le fait que le cinéma américain réduise l'histoire du Vietnam à une histoire privée entre les protagonistes, sans s'attarder sur le contexte qui a mené à la guerre et aux destructions qu'elle a laissées. Et finalement, le fait que le cinéma américain ne traite pas des multiples questions sociales et morales soulevées par la guerre.

Comme Behnke et de Carvalho l'écrivent, les producteurs ont adouci les messages du film *Coming Home*, craignant un échec commercial si le film se montrait trop critique et complexe. Ainsi "le scénario original a été significativement altéré et adouci tout au long

---

<sup>84</sup> Selig, Michael. *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home. From Hanoi to Hollywood*. ed Linda Dittmar and Gene Michaud. Rutgers University Press: New Brunswick and London, p. 189.

de la production", ce qui a énervé la scénariste originale, Nancy Dowd qui désapprouvait notamment le changement des idées du héros sur la guerre<sup>85</sup>.

En dépit des points problématiques du film, il me semble que *Coming Home* demeure tout de même un film subversif, et ce d'autant plus quand on regarde d'autres films traitant du conflit au Vietnam. Pour autant, le fait que ce film soit un des exemples les plus critiques de cette période appuie ma théorie selon laquelle la critique des films antimilitaristes faits sur la guerre du Vietnam est quand même très limitée.

Comme de nombreux films sur la guerre au Moyen-Orient, que nous analyserons plus loin, *Coming Home* se sert de la guerre pour parler de virilité, mais comme d'autres films sur le Vietnam où la génération des pères n'est que très peu présente, il ne donne pas lieu à une confrontation entre les deux générations (et il ne se réfère pas aux guerres précédant celle du Vietnam), mais confronte justement des hommes appartenant à la même génération. Le premier homme est Luc, un ancien capitaine de l'équipe de football américain du lycée. Comme nous le verrons, l'excellence dans le sport américain, comme symbole de masculinité, est un thème récurrent dans le cinéma américain. Luc est un homme pour lequel, l'apparence a joué un rôle si dominant dans sa jeunesse, qu'on a pu écrire à son propos dans l'album de promotion (yearbook), que s'il devait choisir un objet à emporter sur une île déserte, ce serait probablement un miroir.

Le narcissisme de Luc est blessé pendant la guerre du Vietnam, d'où il revient paralysé et furieux contre l'establishment militaire. La colère et la frustration à cause de son état

---

<sup>85</sup> Behnke, A., Carvalho, B.D., 2006. *Shooting War: International Relations and the Cinematic Representation of Warfare*. Millennium 34, p. 954.

physique provoquent en lui des crises de fureur si explosives que le personnel hospitalier est obligé d'utiliser des sédatifs pour le calmer.

Le deuxième homme est Bob, un officier qui va à la guerre avec un peu trop de zèle. La première scène le montre en train de pratiquer le tir avec son arme sur la plage, en compagnie de son ami, et les deux évoquent leur impatience à l'idée d'affronter des défis militaires et des combats difficiles - scène qui intervient juste après que Luc et ses camarades blessés discutent du fait qu'ils ne vont jamais retourner au Vietnam et que partir là-bas n'était pas nécessaire.

En partant à la guerre, Bob quitte sa femme, Sally, et la laisse seule. Le sens du vide que lui-même et sa virilité ont laissé se reflète dans la scène relatant la dernière nuit avant son départ à la guerre. Il se lève de son lit pour réparer le grille-pain, afin que Sally puisse faire ses toasts à sa guise, car il craint qu'en l'absence d'homme à la maison, il n'y ait plus personne pour prendre soin des appareils électriques.

Pour faire face à la solitude, Sally travaille comme bénévole dans un hôpital qui accueille les soldats blessés à la guerre. Tandis que des patients lui demandent pourquoi elle a commencé à y travailler, elle explique qu'elle est à la recherche d'une occupation. Là, elle retrouve Luke qui était son condisciple à l'école secondaire. A l'évidence, elle en garde le souvenir d'un homme grand et athlétique. Peu à peu, Luke comble le vide laissé par l'absence de Bob, mais la réalité est à nouveau bouleversée quand ce dernier revient du champ de bataille. Il convient de noter qu'on ne voit jamais ce qui est arrivé à Luke et à Bob au Vietnam, et que la seule information qui nous est transmise apparaît dans l'évocation de leurs souvenirs. Autrement dit, l'histoire se déroule dans le contexte de la

guerre, mais le véritable conflit s'exprime dans le cadre d'un drame familial, et la vraie bataille ne porte pas sur le Vietnam mais sur le cœur de Sally.

Les messages de *Coming Home* sont formulés, me semble-t-il, dans la façon dont est opérée l'inversion des rôles entre ceux qui sont considérés comme des héros et ceux qui sont considérés comme des êtres faibles. Au début du film, on découvre Luke sur un fauteuil roulant, incapable de remplir les fonctions physiques les plus élémentaires, notamment les défécations. La position de Luke sur un fauteuil roulant ou allongé sur un lit permet à la mise en scène de montrer ceux qui l'entourent, y compris Sally, le regardant d'en haut ce qui revêt une signification importante.

Malgré son dysfonctionnement général, les désirs sexuels de Luke demeurent aussi impérieux qu'auparavant. Au cours de sa première rencontre avec Sally, il lui mentionne le surnom aux connotations sexuelles que lui et ses camarades lui avaient attribué à l'école secondaire, puis lui avoue qu'il passe l'essentiel de son temps à l'hôpital à penser à faire l'amour avec elle. En réponse à cette déclaration, Sally réplique sans équivoque : elle n'a jamais été infidèle à son mari.

Finalement, après que Sally le ramène à la maison, Luke réalise son fantasme avec elle, et, d'une certaine manière, se substitue au mari absent. Cela se produit après la scène où Luke exprime, pour la première fois, publiquement sa colère contre ceux qui l'ont envoyé au Vietnam, en s'enchaînant à la clôture d'un bureau de recrutement dans le cadre de l'une des nombreuses manifestations demandant le retrait des forces américaines du Vietnam de l'époque. Il faut noter que *Coming Home* ne reflète pas les voix de la protestation en temps réel, mais juste après qu'ils aient atteint leur but.

Les actions de Luke, réalisées comme une initiative privée après le suicide d'un de ses anciens amis de l'hôpital, attirent non seulement l'attention de la police qui le séquestre, mais aussi des médias, ce qui lui permet de protester contre la guerre devant les caméras de télévision : "Je suis ici parce que ce que j'essaie de dire aux gens, mec, c'est que si on veut se suicider, il y a pleins de raisons qui nous y poussent ici à la maison. Pas besoin de nous envoyer au Vietnam pour nous donner des raisons de nous foutre en l'air", déclare-t-il aux journalistes qui cherchent à comprendre les motifs de sa colère.

Luke devient ainsi, pour la première fois, un personnage public, un représentant du mouvement de protestation, ce qui attire l'attention du gouvernement, qui commence à enregistrer toutes ses activités. Sally est une des spectatrices de l'émission qui a immortalisé l'activité agitatrice de Luke. Le reportage sur la manifestation suscite à nouveau son affection pour Luke, elle qui avait cessé leur relation pour pouvoir rejoindre Bob, de retour en permission. Sally va alors chercher Luke en prison pour le faire relâcher, puis revient à la maison avec lui et réalise le rêve qu'il lui a avoué plus tôt. La scène d'amour entre les deux diffère largement d'une scène similaire avec Bob, intervenue au début du film : tout d'abord, la scène n'ignore pas la paralysie de Luke et montre qu'il n'est pas tout à fait capable de savourer au mieux les rapports sexuels parce que certaines parties de son corps ont perdu toute sensation. Ensuite, tandis que les rapports sexuels entre Sally et Bob ont l'air mécaniques, l'amour entre Sally et Luke révèle une réelle passion.

La métamorphose de Luke en activiste antimilitariste et le fait que sa détermination lui permette de conquérir le cœur de Sally incarne un processus parallèle, mais inverse, de ce qui arrive à Bob : alors que Luke parvient à retrouver sa virilité, Bob la perd à nouveau.

Cela se produit dans des circonstances presque absurdes, ce qui permet au film d'exprimer

son sarcasme envers le concept d'héroïsme dans l'armée américaine. Contrairement à Luke, qui souffre d'une paralysie à la suite de la participation à la guerre, Bob est atteint à la jambe alors qu'il se dirige avec son fusil vers la douche, trébuche et se tire une balle dans la jambe - il n'est pas interdit d'envisager cet incident comme une parabole du fait que l'armée américaine se tire une balle dans le pied en restant au Vietnam.

Cet incident a forcé Bob, qui est resté au moins en apparence aussi patriote qu'il l'était - en retournant chez lui, il condamne les activistes antimilitaristes qui attendent les soldats à leur retour- à faire face à certaines choses : le fait que l'armée n'a plus besoin de ses services, et que, désormais, désemparé, il ne sache plus quoi faire ; l'hypothèse, soulevée par ses proches, selon laquelle il s'est délibérément tiré une balle ; et le pire, pour lui, comme il le crie à Sally, le fait qu'il ne sera jamais le héros qu'il rêvait d'être et qu'il ait obtenu sa médaille de bravoure frauduleusement.

A la fin du film, on découvre Bob ôtant son uniforme militaire et ses médailles pour nager dans la mer, tout nu, dans ce qui peut être considéré comme un acte symbolique de renaissance, laissant derrière lui ses rêves d'héroïsme. Parallèlement, nous voyons Luke, auquel l'action antimilitariste a insufflé émotion, vivacité et espoir, et a fait de lui un héros d'un nouveau genre : le porte-parole du mouvement de protestation contre le Vietnam, qui le recrute pour être son émissaire devant des élèves du secondaire et fournir une interprétation différente et critique des valeurs d'héroïsme et de patriotisme que la société américaine (tout comme le cinéma national) tente de leur inculquer "Vous savez, vous voulez faire partie du truc, aller là-bas et défendre la bonne parole américaine. Mais quand vous arrivez là-bas, c'est complètement différent...certains d'entre vous allez regarder le mec en uniforme et vous allez vous souvenir de tous les films et vous allez penser à la

64

gloire des autres guerres... mais laissez-moi vous dire que ce n'est pas du tout comme dans les films".

Ainsi, malgré les limites idéologiques pointées par Selig, *Coming Home* met tout de même en œuvre un discours subversif, notamment à cause de l'inversion des rôles joués par les protagonistes : au début, l'officier est présenté comme un symbole de virilité et les personnes handicapées comme un symbole de castration. A la fin, le soldat invalide réussit à se racheter, et, à travers ses activités antimilitaristes, se présente comme un héros et gagne la sympathie du public et l'amour de la femme au centre du film. Il convient de noter que toutes les personnes de son entourage l'ont traité avec indifférence et froideur après son retour du Vietnam, mais ont commencé à l'apprécier lorsqu'il s'est lancé dans les protestations. Contrairement à Luke, le film présente Bob, l'officier, comme quelqu'un dont toute la vie s'est révélée fautive. Par conséquent, dit le film via un argument qui se résume à la fin dans un monologue de Luke, les authentiques héros ne sont pas nécessairement ceux qui ont combattu au Vietnam, mais ceux qui se sont battus contre la guerre.

Cependant cette dimension critique ne doit pas faire oublier que le film demeure limité dans son approche. Il ne faut donc pas exagérer son importance.

Comme Behnke et de Carvalho le décrivent : "Bien que dans une certaine mesure, *Coming Home* ait des accents anti-guerres, c'est occulté par le point de vue personnel et romantique du film". Ils ajoutent que *The Deer Hunter* fait face aux mêmes problématiques et que son réalisateur Michael Cimino admettait que son film n'avait rien à voir avec la question de la

justification de la guerre, exactement ce que John Voight dit à propos du *Coming Home*. Michael Cimino est même allé jusqu'à le qualifier de patriotique<sup>86</sup>.

Tout d'abord, en analysant *Coming Home*, il faut avoir en tête que le film est sorti en salles après le retrait américain du Vietnam, et aucune autre guerre (à l'exception de la "guerre froide", déjà déclinante) ne se profile à l'horizon américain : son message n'aura donc pas d'implications concrètes pour les jeunes qui l'ont vu.

Au-delà de ça, il y a dans le film, comme le relève Selig, d'autres facteurs qui réduisent sa puissance subversive. Il s'agit des contradictions idéologiques traçant les frontières définies par le cinéma sur la guerre du Vietnam. Tout d'abord, dit Selig, *Coming Home*, un peu comme les films contemporains prétendument antimilitaristes, "ne se concentre ni sur les causes historiques ni sur les conséquences spécifiques de la guerre".<sup>87</sup>

L'intrigue de ce film, ajoute-t-il, n'est présente que via l'iconographie culturelle. A titre d'exemple, il cite l'utilisation massive dans le film des tubes de l'époque. Ce film n'offre que le contexte de l'intrigue, qui éclipse le contexte historique et social de l'histoire. Selon lui, l'histoire de ce film met l'accent sur les lendemains de la guerre, et sur les gens qui souffrent à cause de ses séquelles et des déficiences physiques et mentales induites, en particulier les Américains qui ont perdu la vie et l'innocence. En effet, *Coming Home* ne fournit pas même l'ombre d'un arrière-plan historique à la guerre, quand elle a commencé, et pourquoi, quels sont les camps vaincus et quels étaient leurs objectifs, quel a été le niveau de pertes subies par chacun d'eux etc. En revanche, il présente la guerre comme une sorte

---

<sup>86</sup> Behnke, A., Carvalho, B.D., 2006. *Shooting War: International Relations and the Cinematic Representation of Warfare*. *Millennium* 34, p. 955-956.

<sup>87</sup> Selig, Michael. *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home. From Hanoi to Hollywood*. ed Linda Dittmar and Gene Michaud. Rutgers University Press: New Brunswick and London, p. 189.

d'événement obscur. Dans leurs discours, Luke et Bob décrivent la guerre comme un cauchemar inhumain, différent de tout ce qu'ils ont jamais connu, et de tout ce qu'ils attendaient, sans même mentionner qu'il s'agissait d'une guerre, nourrie par des êtres humains, et ancrée dans une réalité bien tangible. Rosenbaum note dans ce contexte, en analysant le manque de réalisme dont a fait preuve Coppola dans *Apocalypse Now* : "La prise de position la plus poétique d'*Apocalypse Now*...est que, au moins pour les Américains, le Vietnam n'était qu'un film"<sup>88</sup>.

Comme le remarque Selig, les films sur la guerre du Vietnam cantonnent la guerre au rang de simple conflit personnel<sup>89</sup>. En outre, selon lui, ces films ne rendent pas compte des idéologies impérialistes et nationalistes, et se concentrent uniquement sur les "conséquences" de la guerre tout en ignorant l'idéologie sous-jacente (apporter la démocratie au Moyen-Orient, par exemple), les circonstances historiques qui ont donné lieu à celle-ci (la politique militariste sans limites et l'excès de confiance des hommes politiques), la réalité quotidienne vécue par les soldats et les civils (les crimes de guerre perpétrés par des soldats, les circonstances qui ont conduit à la mise en œuvre de la guerre et son impact sur la population). Dans *Coming Home*, Luke mentionne à de nombreuses reprises les choses terribles qu'il a faites et vues au Vietnam, mais il ne les explique jamais précisément.

*Coming Home* n'est pas non plus opposé au militarisme de la société américaine et ne se réfère pas aux victimes des guerres précédentes. Il critique uniquement la guerre au

---

<sup>88</sup> Rosenbaum, J., 1997. *Movies as politics*. University of California press, Berkeley, Calif, p. 137.

<sup>89</sup> Selig, Michael. *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home. From Hanoi to Hollywood*. ed Linda Dittmar and Gene Michaud. Rutgers University Press: New Brunswick and London, p. 189.

Vietnam, qu'il considère "délibérée" et "évitable" (ce qui rappelle l'attitude de la société israélienne concernant la guerre de Six Jours et les guerres au Liban). Ainsi, Luke affirme dans un ultime monologue : "Et maintenant, je suis là pour vous dire que j'ai tué pour mon pays ou un truc comme ça. Et je ne me sens pas fier. Parce qu'il n'y a aucune bonne raison, mec, de sentir quelqu'un mourir dans ses bras et de voir son meilleur ami se faire exploser. Je suis là pour vous dire, les gars, c'est un carnage. Et je ne vois rien qui le justifie." Luke laisse cette question en suspens, ouverte, flottante dans l'air : serait-il possible de justifier les sacrifices consentis par les Américains et la destruction induite, si le public était convaincu de la nécessité de la guerre, de la même manière que la génération précédente a justifié sa lutte contre les nazis ?

Dans ce contexte, il faut noter que selon Selig, *Coming Home*, comme d'autres films antimilitaristes, polarise le conflit entre les Etats-Unis et le Vietnam à la manière d'un film de guerre conventionnel et en suivant les règles du genre : "Peu importe qui est 'l'ennemi' dans le film...elle/il reste un autre, étranger ou exotique, qui en général fait preuve d'un comportement et de croyances répugnantes pour la 'représentation des sensibilités américaines' du film"<sup>90</sup>.

En effet, l'ennemi vietnamien n'est pas du tout représenté dans *Coming Home*. On ne le devine que dans les témoignages de Luke et de Bob qui racontent comment ils ont vu des Vietnamiens abattus sous leurs yeux. Le film ne déplore pas le prix payé par la population du Vietnam à cause de la guerre, mais regrette uniquement le coût psychologique subi par les soldats américains.

---

<sup>90</sup> Ibid.

Comme le décrivent Behnke et de Carvalho, en mettant l'accent sur l'expérience personnelle des vétérans, ces films ont évité les questions morales et politiques concernant la guerre, et sont devenus plus intimistes et mélodramatiques que polémiques. Hollywood a créé l'illusion que la dimension politique et morale de la guerre du Vietnam n'était pas compréhensible et qu'elle se résumait à un chaos dans lequel les soldats, des hommes ordinaires, ont fait de leur mieux pour survivre<sup>91</sup>.

Dans le discours que Luke dispense aux élèves du secondaire, il déclare : "J'ai fait beaucoup de trucs là-bas avec lesquels il est putain difficile de vivre. Et je ne veux pas voir des gens comme vous, les gars, revenir et devoir faire face toute leur vie à ce genre de merde". On peut citer en parallèle le célèbre adage de Golda Meir : "Je ne pourrai jamais pardonner aux Arabes de nous forcer à apprendre à nos enfants à les tuer ". Un autre aspect qui atteste des limites critiques du film *Coming Home* est la façon dont il aborde la préoccupation du vide dans la famille traditionnelle. En effet, le film aborde ce sujet en trouvant une solution à la désintégration de la cellule familiale.

Ainsi, la menace de l'intégrité de la famille nucléaire est balayée à la fin du film. Bien que Sally tombe amoureuse de Luke et commence à avoir une liaison avec lui, admettant même avoir peur de ne plus aimer Bob et de n'être plus en mesure de revenir dans ses bras à son retour du front, elle demande finalement à Bob de reprendre la relation conjugale entre eux. Il lui pardonne son infidélité après une crise de colère d'une ampleur telle que le spectateur en vient à craindre qu'il ne blesse Sally, Luke ou lui-même. Dans cette scène, Luke parvient à le calmer et à le convaincre de jouer à nouveau son rôle de père. Autrement dit, la menace

---

<sup>91</sup> Behnke, A., Carvalho, B.D., 2006. *Shooting War: International Relations and the Cinematic Representation of Warfare*. Millennium 34, p. 957-958.

la plus significative posée par le film à l'intégrité de la famille reconnaît elle-même l'importance de cette unité et contribue in fine à son rétablissement.

## 1.2 Les films d'Oliver Stone

Après avoir analysé les limites des films en apparence critiques réalisés sur la guerre du Vietnam, laissant de fait une importante marge de manœuvre aux films sur les guerres au Moyen-Orient, je voudrais montrer que ces mêmes limites existent dans les films d'Oliver Stone. Cet auteur a commencé son œuvre en parlant de la guerre du Vietnam et l'a prolongée au moment de la guerre au Moyen-Orient en traitant de ce conflit partiellement et indirectement notamment dans les films *World Trade Center* (2006) et *W* (2008).

Le choix de consacrer une place à part au cinéma d'Oliver Stone tient au fait qu'il est l'un des auteurs politiques les plus importants du cinéma américain depuis la guerre du Vietnam et ce, encore plus dans le contexte de la guerre : il a été qualifié par Welky et Roberts d'historien le plus influent du rôle de l'Amérique au Vietnam<sup>92</sup>. Stone a commencé sa vie comme soldat, patriote, plein d'envie de partir à la guerre et de participer aux combats, et ce n'est qu'après le traumatisme subi au Vietnam qu'il a commencé à s'engager dans un cinéma critique en tant que réalisateur. La vision du monde de Stone a continué à se développer, comme le soulignent Welky et Roberts : "Stone est passé de réflexions autobiographiques sur la nature de la guerre à une analyse sociologique de la culture américaine qui a mené à la guerre puis a mené une investigation historique des causes politiques et du déroulé de la guerre"<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> "Stone Moved from autobiographical observations about the nature of war, to a sociological analysis of the American culture that led to the war, to historical investigation of the political causes and course of the war". Roberts, R., Welky, D., 2016. *Coming to Terms with the Vietnam War: A Sacred Mission: Oliver Stone and Vietnam War*, in: *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*. Wiley Blackwell Malden, p. 282.

<sup>93</sup> Ibid.

Stone, en tant qu'ancien combattant et auteur engagé, est considéré comme l'un des chercheurs les plus profonds et les plus critiques de la guerre, et plus précisément des situations sociales et politiques qui la provoquent. Pour Welky et Roberts, Stone, contrairement aux autres, n'a pas considéré la guerre comme une simple référence personnelle mais aussi comme une date-clé dans l'histoire de l'armée américaine<sup>94</sup>.

Stone a aussi été l'un des premiers auteurs (sinon le premier) à présenter dans des longs-métrages de fiction les actions des États-Unis au Vietnam comme des crimes de guerre, par exemple avec *Platoon*. Il a été parmi les premiers à utiliser cet événement historique particulier pour examiner des concepts plus essentiels de la société américaine, tels le patriotisme et le militarisme, comme en témoigne par exemple *Born on the Fourth of July*. On peut ainsi considérer Stone comme le maillon reliant le cinéma sur la Seconde Guerre mondiale, qui n'était pas du tout critique, et le cinéma sur les guerres au Moyen-Orient, au contraire hypercritique. On peut considérer qu'il est celui qui a fait le pas en avant pour permettre la naissance de ce type de cinéma.

Ainsi, en présentant les limites du cinéma de Stone, nous verrons plus précisément comment les films sur les guerres au Moyen-Orient complètent ce qui manquait dans l'œuvre de Stone, et nous pourrons mieux discerner l'unicité des films traitant des combats au Moyen-Orient. Il y a deux autres raisons qui justifient l'examen des films de Stone. Premièrement, la plupart des auteurs revenant du Vietnam, comme Cimino, Coppola et De Palma, ont abordé le sujet de la guerre dans un film ou deux, le corps principal de leur

---

<sup>94</sup> "Stone, unlike others who depicted Vietnam on-screen, viewed the war as the central event not only in his life but also in the 'soul' of America". Ibid, 289.

travail se focalisant ensuite sur de nombreux autres sujets. Stone, par contre, s'est engagé encore et encore, année après année dans le cinéma sur le Vietnam. Il aborde ce sujet dans presque tous les films qu'il a réalisés entre les années 80 et 90 que ce soit dans *Platoon*, *Born in the Fourth of July*, *JFK* ou *Nixon* par exemple.

Grâce à ce corpus de film, on peut facilement observer un développement de son traitement du conflit au Vietnam, contrairement au travail des réalisateurs précédemment cités. La filmographie de Stone autour du Vietnam s'amplifie avec le temps, les films s'ajoutant, se complétant les uns les autres pour finalement se neutraliser. De plus, certains de ces films équivalent sur le plan thématique et stylistique aux films sur les guerres au Moyen- Orient, la différence entre eux, résidant bien sûr dans leurs idéologies.

Il y a deux raisons qui me font dire que les messages des films américains sur la guerre au Moyen-Orient sont plus profonds, importants et critiques que la filmographie de Stone. La première raison se révèle lorsqu'on examine l'œuvre de Stone dans son ensemble, tandis que la seconde apparaît lorsqu'on analyse chaque film individuellement. Dans l'ensemble, les deux premiers films faits par Stone sur la guerre - *Platoon* et *Born on the Fourth of July* - ont montré la place de "l'homme moyen" dans la guerre, à savoir les simples soldats qui ont combattu là-bas. *Platoon* est basé sur l'histoire personnelle de Stone, et *Born on the Fourth of July* sur l'histoire vraie de Ron Kubrick, un soldat exemplaire qui, suite à une blessure grave sur les champs de bataille du Vietnam, est devenu très actif dans le mouvement antimilitaire. Dans ses films réalisés plus tard, *JFK* et *Nixon*, Stone présente les histoires des présidents qui ont conduit les Etats-Unis pendant la guerre, John F. Kennedy et Richard Nixon.

Les deux premiers films de Stone ont véhiculé l'idée que le déclenchement de la guerre et les événements qui se sont produits dans le cadre de cette guerre ont été le résultat de circonstances psychologiques et sociales - même s'il l'a fait, nous le verrons plus tard, d'une manière différente de celle dans les films sur la guerre au Moyen-Orient. *Platoon*, comme l'indiquent Welky et Roberts, a réfuté le concept consensuel dans le public et dans le cinéma américain d'un soldat américain forcément plus vertueux que tout soldat étranger en face de lui, notamment qu'un soldat venant d'un pays comme le Vietnam perçu aux Etats-Unis comme un pays primitif. Stone, qui a lui-même expérimenté une perte de confiance dans tout ce que son pays représentait pour lui suite à la guerre, montre que même une personne née aux États-Unis, éduquée dans le pays et qui se bat maintenant pour la nation, peut s'avérer moins recommandable qu'un soldat vietnamien, sans que ce ne soit pour autant le cas pour tous les soldats américains.

Les deux protagonistes de *Platoon*, Elias et Barnes, représentent deux états d'esprit différents qu'un soldat peut expérimenter sur le champ de bataille. L'un perd son humanité tandis que l'autre parvient à la sauvegarder. Welky et Roberts expliquent que pour Barnes, tous les citoyens sont susceptibles d'appartenir aux Viêt-Cong tandis que Elias fait montre de beaucoup plus de compassion. Il veut sauver le Vietnam tandis que Barnes ne veut que le détruire<sup>95</sup>. La polarisation entre ces deux états d'esprit efface les frontières traditionnelles du bien et du mal dans la société américaine, et montre que tout comme un soldat vietnamien, un soldat américain peut être pacifiste, et que si un soldat vietnamien est

---

<sup>95</sup> "For Barnes, all civilians are potential Vietcong and are liable to ruthless treatment. Elias, however, takes a more compassionate 'hearts and minds' approach to the war. He wants to save Vietnam; Barnes merely wants to destroy the country". Ibid, 291.

susceptible de perdre tout respect pour la vie humaine, il en va de même pour un soldat américain.

Stone affirme donc que les questions soulevées par la guerre du Vietnam ne s'appliquent pas seulement à cette guerre. Pour lui, les questions liées à la guerre sont éternelles et touchent au cœur de la société, de la moralité et du système politique américain dans son ensemble.

Ces considérations étaient pertinentes avant la guerre et continueront de l'être une fois le conflit terminé car si le soldat américain n'est pas nécessairement fondamentalement bon, il n'est pas exclu qu'il commette des crimes de guerre injustifiés à d'autres occasions. Il faut noter, et on s'attardera sur ce point plus tard, que même si Stone met en question la moralité intrinsèque de l'homme américain, même dans *Platoon*, il ne remet pas en cause l'archétype du père de famille, ni la guerre comme une dépendance de l'homme américain, deux éléments narratifs récurrents dans le discours critique du cinéma sur le conflit irakien.

Après *Platoon*, Stone a réalisé *Born on the Fourth of July*, qui se rapproche de la structure profonde du cinéma américain contemporain.

*Born on the Fourth of July* est considéré comme un film d'extrême gauche, du moins aux yeux de l'extrême droite américaine. Dans une liste publiée sur un site qui s'identifie à cette aile politique, il est cité comme l'un des "Top 25 left-wing movies" et Stone est accusé de se servir de son expérience militaire pour raconter des mensonges sur l'histoire américaine, dénigrer ceux qui aiment le pays et soutenir ceux qui le haïssent<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> "Oliver Stone is able to hide behind the credentials of an autobiographical true story to create yet another one of his deceptive soda straw looks at America's role in defending the South Vietnamese from the

En réalité, à mon avis, le film examine les liens entre le front et l'arrière-front et entre la structure de la société américaine et son armée. Selon les termes de Welky et Roberts, le film se focalise sur le péché capital de la société américaine, "la culture qui conditionne et embrigade des jeunes gens pour s'engager dans la guerre...c'est une culture brutale, qui déteste la vie, nie toute joie et détruit tout plaisir".

Selon eux, Stone montre que "quelque chose ne tourne pas rond dans cette confortable Amérique de classe moyenne". En montrant un vétéran de la Seconde Guerre mondiale si traumatisé qu'il est effrayé par des feux d'artifices, un entraîneur obsédé par la victoire à tout prix et une religieuse fanatique, il montre que la culture du triomphe, la violence et la fidélité totale au pays sont représentatifs d'une sombre facette du pays.

Dans ce contexte, *Born on the Fourth of July* trace un parallèle entre les classes de gymnastique à l'école secondaire et le service militaire, entre les scouts ou les entraînements de l'équipe de football américain et les combats dans l'armée. Par ce biais, il éclaire la liaison entre la structure de la culture américaine et les opérations militaires, s'opposant à l'idée prévalant jusqu'alors dans le public et le cinéma américain que la société américaine est fondamentalement une société pacifique et que toute guerre dans laquelle elle se trouve impliquée est un événement spécifique, reflet de circonstances particulières.

---

communist North... Young, America-loving, communist-hating Ron Kovic represents everything Oliver Stone and the Left despise. What a pleasure it must have been for him to tear that persona down and rebuild him (us) into his own self-righteous image". 2010. Top 25 Left-Wing Films: #15 - 'Born on the Fourth of July' (1989). Breitbart. URL <http://www.breitbart.com/big-hollywood/2010/12/28/top-25-left-wing-films%15born-on-the-fourth-of-july-1989>.

Ainsi, si dans tous les précédents films traitant de la guerre du Vietnam où la guerre est représentée comme une guerre évitable et comme une erreur, les réalisateurs ont relaté ce que les personnages traversent pendant ce conflit et ont étudié la façon dont ils ont été affectés, ils n'ont jamais pour autant pris en compte les conditions sociales qui ont mené à la guerre.

Cependant, tout comme nous le soulignons ci-dessous, même un film fortement empreint de critique sociale comme *Born on the Fourth of July* ne s'attaque toujours pas au personnage du père de famille américain, et ne décrit pas l'homme américain comme accro à l'adrénaline spécifique au combat. Contrairement aux films sur la guerre au Moyen-Orient qui présentent l'homme américain comme à la fois victime et coupable de la guerre, dans *Born on the Fourth of July*, il ne joue qu'un seul rôle, celui de la victime. Par contre, la culpabilité n'est pas celle de l'homme américain ou du père de la famille ou de n'importe quelle autre figure moyenne et banale de la structure sociale, chez Stone, elle est la responsabilité des autorités et des leaders sociaux, militaires et politiques de la société, tous ceux, qui, conformément à la vision du monde que véhicule le film, sont responsables de la désignation de l'esprit du pays.

En dépit de ces réserves, *Platoon* et *Born on the Fourth of July* peuvent sans hésitation être qualifiés de critiques des rapports entre la société américaine et l'action militaire au Vietnam, surtout comparés aux films précédents. Cela tient à leur présentation de la guerre comme autre chose qu'un simple échec ou qu'une décision militairement ou politiquement fautive et évitable. Ils font valoir que les circonstances de la guerre et les événements qui se sont produits conjointement sont profondément enracinés dans la société américaine.

En progressant cependant, la filmographie de Stone contredit cette vision du monde et la remplace par une autre. *Platoon* et *Born on the Fourth of July* refusent dire que ce qui s'est passé au Vietnam était justement le résultat d'une décision politique unique ou la faute d'un politique quelconque. Même si *Born on the Fourth of July* pointe du doigt les dirigeants de la société, il le fait de façon abstraite, laissant ouvertes beaucoup de questions sur la société américaine et nécessitant une discussion importante, au-delà d'une époque ou d'une guerre spécifique. Surtout le film ne désigne pas un leader en particulier.

Par contre, dans *JFK et Nixon*, Stone dit quelque chose de tout à fait différent, affirmant entre autres que si Kennedy n'avait pas été assassiné, il aurait mis fin à la guerre du Vietnam, ce qui aurait permis d'éviter tous les crimes de guerres qui ont eu lieu après son assassinat, et toutes les vies perdues dans la guerre après sa mort. Stone, ce faisant, neutralise ainsi la nécessité d'un débat social global, car il considère alors que le Vietnam n'est pas le résultat d'une série d'événements sociaux, publics, moraux et éducatifs mais la conséquence d'un événement historique précis, l'assassinat de Kennedy. Dans cette perception de la réalité, qui n'est pas nécessairement avérée historiquement, question à laquelle ce travail ne peut répondre, Kennedy voulait un retrait complet des forces dès 1975 - une position inacceptable pour l'armée et l'industrie des armes, qui auraient profité de la continuation des massacres, et auraient donc conspiré ensemble pour faire en sorte que le président trop pacifiste soit remplacé par Johnson, partisan du maintien dans la guerre<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Roberts, R., Welky, D., 2016. *coming to Terms with the Vietnam War: A Sacred Mission: Oliver Stone and Vietnam War*, in: *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*. Wiley Blackwell Malden, p. 296.

Ainsi dans ses premiers films, Stone décrit une réalité dans laquelle de nombreux facteurs de la société américaine, y compris les enseignants d'éducation physique qui exigent l'excellence des élèves, sont dans une certaine mesure responsables de la guerre. Selon ces premiers opus, la guerre est en fait une conséquence inévitable de la situation sociale, de l'esprit de combat inhérent à la société américaine, par exemple, ou même de la nature humaine de certains soldats américains. Cependant, dans *JFK*, Stone rectifie sa position et présente une réalité selon laquelle la guerre est la responsabilité d'un petit groupe de personnes - des généraux, des industriels, des faucons démocrates, qui ont combattu contre le président Kennedy, et que seule leur victoire dans cette bataille a rendu possible la poursuite de la guerre, tandis que le peuple américain tout entier a dû en supporter les conséquences. Il décrit cette guerre contre Kennedy comme une guerre d'une ampleur presque théologique, entre Kennedy (l'ange) et tous les autres (les démons).

De fait, au lieu de faire une introspection générale des règles morales, qui ne sont pas nécessairement liées à une époque ou un lieu spécifique, au lieu de remettre en question la structure sociale du pays, au lieu de s'interroger sur la relation entre cette dernière et l'armée, les spectateurs américains des films de Stone peuvent se dédouaner et éviter l'exercice d'introspection car la réalité est en fait plus simple : si Kennedy n'avait pas été assassiné, on n'aurait jamais vu des films comme *Platoon* et *Born on The Fourth of July* car la guerre n'aurait jamais duré, ne se serait jamais détériorée, et les films contemporains n'auraient eu aucune raison de faire le lien entre la guerre en Irak et la guerre du Vietnam.

Stone a continué à développer cette vision selon laquelle les guerres américaines sont les conséquences des décisions de certains présidents, et non pas le résultat de la structure sociale du pays. Par exemple, dans *Nixon*, le réalisateur présente le républicain comme

indirectement responsable de l'assassinat du Président Kennedy et, par conséquent, comme responsable de la guerre.

La plupart des films de Stone après *Nixon* n'ont pas traité du Vietnam ou de toute autre guerre, mais il revient sur ce thème avec *W* (2008), qui s'intéresse au président George Bush et à son fils, George W. Bush, lui aussi président. Stone décrit comment le premier puis le second a déclenché les deux guerres d'Irak en prenant, d'après le film, des décisions spécifiques, indépendamment des conditions sociales ou bien psychologiques prévalant dans la société américaine.

Il est entendu que la décision même de Stone de faire trois biographies de présidents, et de ne pas s'engager dans l'histoire de soldats "simples", comme au début de sa carrière, fait preuve d'une vision du monde qui considère que l'histoire américaine est entre les mains d'un petit groupe de personnes indépendant de la structure sociale du pays. Les questions morales et sociales soulevées par *Platoon* et *Born on the Fourth of July* sans trouver une réponse simple ont forgé une introspection profonde. Mais ces films ont ensuite fait place à une autre réalité, claire et décisive dans les trois biographies présidentielles : si Kennedy n'était pas mort tragiquement, et si Johnson et Nixon ne lui avaient pas succédé, la guerre du Vietnam se serait développée autrement. En outre, selon Stone, sans une série de décisions spécifiques menées par George Bush et son fils - et en ce qui concerne ce dernier, d'après *W*, les décisions ont été uniquement les conséquences de complexes œdipiens- les États-Unis ne se seraient jamais impliqués dans les deux guerres d'Irak.

## **Les limites idéologiques des films d'Oliver Stone**

Voici à mon sens, les limites idéologiques des films d'Oliver Stone : il n'étudie pas comment le profil psychologique du soldat et comment la structure sociale du pays ont conduit à l'éclatement de la guerre et ont influencé sa manière de conduite. Au lieu de cela, ses films voient les guerres comme le résultat de certaines décisions historiques ou de leadership politique.

Un bon exemple, je pense, est l'analyse de *Platoon*: même s'il est vraiment plus critique que de nombreux films sur la Seconde Guerre mondiale, il présente néanmoins des limites conséquentes dans sa critique. *Platoon* est un film de bataille au front qui suit les actions d'une unité militaire en chemin pour accomplir une tâche sous une menace constante. Il s'efforce de faire preuve de réalisme autant que possible et fait semblant de pénétrer dans l'esprit des soldats, ou du moins de certains d'entre eux. Il ne correspond pas à la vision du monde habituelle dans les films sur la Seconde Guerre mondiale, selon laquelle la guerre existe entre "bons" et "méchants", le camp américain étant symbole de morale et de droit. En outre, le film rompt avec l'idée que la guerre est le seul moyen possible d'éliminer une menace spécifique envers l'existence et le bien-être des États-Unis.

La critique sociale et moraliste de *Platoon* peut être divisée en deux. Tout d'abord, Stone utilise ironiquement une des caractéristiques classiques du film de guerre américain pour illustrer les maux de la société locale. Dans les films sur la Seconde Guerre mondiale, il est coutume de présenter l'armée américaine comme un *melting-pot*, réunissant des soldats de différentes nationalités et religions, comme les Juifs, les Afro-Américains et les

catholiques, réunis pour lutter contre un ennemi commun et leur permettant pour la première fois de transcender leurs différences.

Cela a ainsi créé une solution artificielle aux conflits sociaux aux Etats-Unis et a permis au public d'adoucir ses soucis face à ces conflits. Dans *Platoon*, les soldats appartiennent aussi aux différentes strates de la société américaine, mais dans ce film, même le combat contre l'ennemi vietnamien n'arrive pas à effacer l'inégalité sociale et les préjugés raciaux qui séparent les soldats. Welky et Roberts remarquent ainsi que Stone montre comment la race a divisé les soldats au Vietnam. Dans la réalité qu'il décrit, les noirs sont isolés et la race pose autant de problèmes sur les champs de bataille que dans la société à l'arrière. Stone s'est distingué d'autres réalisateurs en montrant cet aspect dans son cinéma de guerre et ce faisant, a proposé une analyse plus profonde et nuancée de son pays<sup>98</sup>.

Comme mentionné plus haut, une autre dimension critique visible dans le film tient au fait que Stone remette en question la raison d'être de la guerre américaine de deux manières. Il questionne non seulement la décision d'aller à la guerre mais aussi la façon dont le gouvernement gère cette décision. Dans ce contexte, Welky et Roberts avancent que Stone expose la futilité de la guerre grâce à l'utilisation d'éléments issus de la littérature antimilitariste écrite après la Première Guerre mondiale. Par exemple, le personnage de Barnes est en tout point similaire à celui de Jake Barnes dans *The Sun Also Rises* d'Hemingway, et ce n'est pas un hasard si les deux partagent le même nom<sup>99</sup>. Stone se sert

---

<sup>98</sup> Ibid, 291.

<sup>99</sup> Ibid, 289.

également de Barnes pour montrer que le soldat américain peut perdre son humanité et se conduire sans aucun respect pour la vie humaine.

En dépit de ces deux dimensions, la critique de *Platoon* présente certaines limites. Tout d'abord, Stone présente finalement des soldats américains pour qui l'unique but est de survivre et de sortir du Vietnam le plus tôt possible et en bon état. Jamais il ne présente l'hypothèse que les soldats américains puissent se réjouir d'être au combat et puissent vouloir revivre cette expérience plusieurs fois, qu'ils puissent désirer survivre au champ de bataille juste pour être en mesure d'y revenir à nouveau.

En outre, *Platoon* présente finalement le soldat américain comme une victime, sinon un martyr. Il le fait en partie à travers l'image la plus célèbre du film, dans laquelle, Barnes, "à la manière d'Hemingway, serre un homme mourant qui hurle et demande qu'on lui enlève la douleur"<sup>100</sup>. *Platoon* ne montre pas non plus l'arrière-front qui pourrait permettre d'illustrer en quoi la guerre répond à un désir de l'homme américain, aussi important pour lui que sa famille, sinon plus. Des scènes à l'arrière-front pourraient montrer les dégâts irréversibles de la guerre, son influence destructrice sur la famille américaine et surtout le vide qu'elle provoque mais cet aspect ne fait pas du tout partie de *Platoon*. De plus, le film ne montre pas que la guerre est un cycle destructeur qui ne finit jamais, peu importe qu'un soldat ait terminé une tâche, une bataille ou même la guerre. Dans *Platoon*, la fin du film coïncide pour les soldats avec la fin de la guerre.

Des contraintes idéologiques abondent également dans un autre film de Stone parlant de la guerre au Vietnam, *Born On the Fourth of July*. C'est un "coming home" film dont l'histoire

---

<sup>100</sup> Ibid, 316.

se déroule à l'arrière-front. Il décrit comment le retour du héros blessé, dans ce cas physiquement, provoque une crise de confiance en la guerre, en l'armée américaine et en la société américaine en général. Le film montre comment la guerre conduit le héros à chercher les coupables à l'intérieur : il ne cherche pas les ennemis parmi les Vietnamiens (ou les musulmans) mais vise plutôt à exposer les maux internes et à les repérer. Même si la critique de Stone est très poignante, surtout étant donnée l'époque, elle n'en reste pas moins limitée.

Selon la vision du monde de *Born On the Fourth of July*, si on examine la guerre et si on cherche les coupables, il faut considérer au-delà des Vietnamiens, des communistes ou de toute autre menace pesant sur les Etats-Unis. Il faut plutôt aller chercher dans la culture américaine, dans son système d'éducation, son cinéma, sa communauté etc. Une culture qui, comme le soulignent Welky et Roberts, se moque des sensibles et des faibles et admire des héros comme John Wayne. Une culture dont tous les agents – la famille, la communauté, l'école – insufflent une mentalité militariste à Kovic, Stone et les autres hommes américains et les convainquent que pour trouver sa virilité, il faut aller la chercher sur les champs de batailles<sup>101</sup>.

Le protagoniste, comme Stone dans sa jeunesse avant de devenir réalisateur, doit apprendre que la victoire est la seule chose qui importe et que "Dieu déteste les lâcheurs, les communistes frappent à nos portes et Uncle Sam a besoin de toi". En tant que fils idéal de l'Amérique, il passe naturellement des scouts aux Marines. Mais au retour de son service dans les Marines, après avoir découvert que les Etats-Unis n'ont pas nécessairement raison

---

<sup>101</sup> Ibid, 292.

et que la guerre n'est pas utile, le héros subit une crise des valeurs. Lui, et Stone, se sentent dupés par le pays et sa culture militariste.

Ainsi, *Born on The Fourth Of July* présente une vision du monde selon laquelle la culture américaine entière est la source du militarisme national, qui est évitable. Selon ce point de vue, la véritable menace pour l'existence des Etats-Unis est la menace interne. Le film défie la pensée américaine qui associe masculinité et service militaire. Dans son récit, les personnes qui ont choisi de servir dans l'armée se trouvent finalement castrées, et c'est précisément ceux qui n'ont pas combattu qui remplissent au mieux leur rôle d'homme.

*Born on The Fourth Of July* décrit le militarisme du système éducatif américain comme une chaîne destructrice constante, qui se transmet de génération en génération. Stone le montre surtout dans la scène où Kovic, après son retour de la guerre, désengagé, remarque dans le défilé du 4 juillet un enfant qui lui rappelle celui qu'il était à son âge, dans tous ses aspects. Dans la manière dont il regarde cet enfant, qui n'a pas de nom dans le film, on comprend facilement qu'il imagine comment ce gamin, à cause de l'éducation patriotique et militariste qu'il absorbe en ce jour de commémoration de l'indépendance américaine et tout le reste de l'année, va devenir exactement comme lui. Cet enfant va probablement s'engager dans l'armée et ne sera en mesure de comprendre qu'il a été éduqué selon des valeurs erronées qu'après avoir payé le lourd prix personnel de son recrutement

Cependant, jusqu'où va la critique idéologique ? Réponse : elle s'arrête là. Pour Stone, il faut identifier celui ou ceux qui sont à blâmer, et trouver des coupables précis, plutôt qu'ébranler la structure profonde du pays. Ne faisant pas ce pas, il se contente de s'attaquer aux dirigeants du pays. Après être rentré blessé, il s'insurge contre son pays en criant "they

told us to go", accusant l'établissement sans visage de commettre une guerre immorale et forçant des innocents à s'engager.

Par contre, le cinéma américain contemporain, en parlant de la guerre, donne un visage concret au responsable de son immoralité : c'est le visage du père, dont l'existence rend le contenu des films bien plus forts et aigus. Dans *Born on The Fourth Of July*, les coupables de la guerre n'ont pas vraiment de visage, ils se cachent derrière le terme vague "They". L'utilisation de ce terme permet également au film de faire une distinction entre les victimes de la guerre et ses responsables : "Nous", la partie à laquelle s'identifient les spectateurs, désigne les simples citoyens touchés par la guerre, tandis que "ils", la partie à laquelle le public est hostile, sont des leaders anonymes, privés de visages et de noms, qui sont responsables de la guerre. Dans le cinéma contemporain, on peut voir comment des films estompent les frontières, très strictes et lisibles, même dans un film aussi important et critique que *Born on The Fourth Of July*, et placent le "nous" et le "ils" dans un même système.

En plus, *Born on The Fourth Of July* prend garde de circonscrire la discussion sur la relation entre la société américaine et son armée. L'élaboration de ce sujet lui permettrait de parler du rôle de la guerre dans l'histoire américaine plus largement, indépendamment de l'époque, et de chercher les racines du militarisme américain, mais *Born on The Fourth Of July* se positionne bien comme un texte politique dans une époque donnée.

Comme Welky et Roberts le soulignent, Stone tenait tellement au message du film qu'il l'a laissé perturber la narration : le film se finit par l'illustration de l'activisme politique de

Kovic avec des images d'archives manipulées pour intégrer la présence de Kovic dans la convention républicaine de 1972<sup>102</sup>.

Stone souligne artificiellement les aspects historiques uniques des événements décrits dans le film, ce qui le cantonne, comme pour *Platoon*, à un film sur une guerre spécifique dont les raisons de son déclenchement sont uniques eux aussi. Ainsi, Stone considère sans aucun doute que ce qui s'est passé au Vietnam est le résultat de circonstances (peut-être même atténuantes) de l'époque, sans lesquelles le conflit n'aurait pas forcément eu lieu. Il ne précise pas que les événements au Vietnam sont pour lui une conséquence inévitable de la structure de la société américaine, et non pas de circonstances historiques exceptionnelles.

En résumé, pour bien définir les caractéristiques uniques du cinéma américain fait sur la guerre au Moyen-Orient, il faut à mon sens le comparer au cinéma américain sur la guerre du Vietnam, seul précédent historique ayant provoqué une réaction publique et artistique d'une telle ampleur. Je pense qu'il est particulièrement intéressant de comparer les films sur la guerre au Moyen-Orient à l'ensemble des travaux d'Oliver Stone. Cette comparaison est valable et utile car les films de Stone sont semblables à bien des égards à certains films réalisés sur la guerre au Moyen-Orient. Elle est aussi pertinente car Stone était à l'époque l'auteur le plus critique, complet et profond du cinéma sur la guerre du Vietnam, notamment en ce qui concerne l'examen de la relation entre la société américaine et l'armée.

Cependant, tout aussi critique qu'il soit, et même si ses films partagent de nombreuses caractéristiques avec le cinéma américain contemporain, le cinéma de Stone diffère

---

<sup>102</sup> Ibid, 293.

remarquablement du cinéma américain à propos de la guerre au Moyen-Orient qui ajoute de nombreuses couches à la réflexion.

Ernest Giglio relève que le cinéma américain ne s'est pas pressé après la Seconde Guerre mondiale pour se poser des questions compliquées sur la guerre ou s'interroger sur ses justifications<sup>103</sup>: "A la place, les films mettent en avant la situation critique des soldats qui se battent et ont évité les questions politiques de base quant à la justification de la guerre".

Pourquoi Hollywood a osé aborder ces questions après la guerre en Irak ? Giglio suggère plusieurs explications : Hollywood aurait appris des leçons du Vietnam et ne voudrait pas prendre du retard à nouveau et laisser la télé et la presse dominer la guerre de l'information<sup>104</sup>. Il avance aussi que le système à Hollywood n'est peut-être pas aussi fermé qu'il a pu l'être voire qu'on ne pourrait plus parler de système, les producteurs, auteurs, acteurs etc. étant à présent beaucoup plus indépendants, n'étant pas sous contrat comme auparavant. "Hollywood n'est plus cette structure monolithique crispée qui a modelé l'industrie dans ses premières années"<sup>105</sup>, ce qui permet l'existence de ces films sur les guerres au Moyen-Orient.

---

<sup>103</sup> Giglio, E.D., 2014. *Here's looking at you: Hollywood, film and politics*. P. Lang, New York, p. 210.

<sup>104</sup> Ibid, 215.

<sup>105</sup> Ibid, 216.

## **2. Caractéristiques de la réponse du cinéma américain aux guerres au Moyen-Orient**

Quelles sont donc les caractéristiques de la réaction cinématographique américaine vis-à-vis des guerres au Moyen-Orient, et en quoi diffèrent-elles de la réaction aux guerres précédentes ?

L'image la plus courante dans le cinéma américain actuel traitant de la guerre au Moyen-Orient n'est pas celle d'un champ de bataille, mais d'une maison de banlieue. Cette caractéristique extérieure indique le dénominateur commun de la plupart de ces films : leur scénario d'arrière-plan traite de l'implication militaire américaine au Moyen-Orient, généralement en Irak mais aussi en Afghanistan, mais leur objet principal est le front intérieur. Cela montre l'achèvement du processus dans lequel le cinéma américain se déplace du front aux maisons à l'arrière. Ce processus a atteint son apogée au cours de la seconde guerre d'Irak, débutée en 2003.

L'une des raisons de ce processus est la perception par les cinéastes de la futilité de la guerre américaine au Moyen-Orient, de son caractère hors contexte voire absurde. Par conséquent, les utilisateurs ont compris qu'il était inutile d'essayer de comprendre les motivations des instigateurs de la guerre et leurs objectifs. Pour les cinéastes, ces derniers n'ont de toute façon jamais existé. Une raison plus importante encore est la volonté des cinéastes de faire le lien entre l'armée et la société. Cette volonté signifie que pour eux, les deux sphères sont

inextricablement associées et le militarisme américain résulte en fait d'un cercle fermé. D'une part, les films de guerre américains actuels juxtaposent le champ de bataille et le front intérieur pour montrer l'influence destructrice de la guerre sur la société américaine. D'autre part, ils montrent que c'est la structure même de la société américaine qui conduit au conflit. En d'autres termes, la tendance actuelle du cinéma américain dépeint une société américaine qui remplit deux rôles : elle est celle qui provoque la guerre tout en étant la première à souffrir des conséquences.

Ce chapitre montre comment les films américains sur les interventions militaires au Moyen-Orient représentent ce double rôle de la société américaine. Il relate le processus, qui a commencé immédiatement avec la guerre et s'est prolongé au-delà, nourrissant un courant dans le cinéma américain qui a réagi à ces interventions avec une imminence sans précédent. Ce chapitre détermine aussi les caractéristiques de ce cinéma. L'analyse dégage les multiples différences, artistiques et/ou thématiques, entre les films réalisés sur la guerre au Moyen-Orient et ceux qui ont porté sur des guerres antérieures. Parfois, ces différences sont fondamentales, notamment sur la conception du monde qui oriente le film. Comme la guerre s'est prolongée, il est possible d'identifier l'évolution de ce cinéma, et de discerner une plus grande netteté et radicalité de son message. En dépit de ces évolutions, l'analyse prétend identifier trois caractéristiques récurrentes dans cette cinématographie. L'ensemble de ces films permet de formuler un point de vue en ce qui concerne l'interaction entre la guerre et la société. Les films examinés dans ce travail de recherche ne mettent pas tous le même accent sur ces caractéristiques. Parfois une caractéristique essentielle dans un film se révèle marginale dans un autre, mais chaque film combine les trois. Ainsi, tous les films présentent la guerre au Moyen-Orient comme un facteur nuisible à la société américaine.

Ce préjudice est dû à plusieurs raisons : le départ des chefs de famille laisse un vide dans le foyer familial, à plus forte raison lorsque les protagonistes sont blessés ou tués, ce qui est presque inévitable dans la réalité représentée dans ces films. D'autre part, les inquiétudes pour les soldats qui sont au front déstabilisent ceux qui restent à l'arrière et les empêchent de fonctionner normalement. De plus, la plupart de ceux qui rentrent chez eux après avoir été sur le champ de bataille souffrent de troubles post-traumatiques, ce qui ne leur permet pas de se réinsérer dans la société.

Kaes écrit sur le cinéma de la Weimar que le "Shell Shock" cinéma, obligé de trouver un langage pour décrire des états psychologiques extrêmes, a développé des choix artistiques qui défient les limites de la représentation visuelle, avec des histoires fragmentées, des points de vue tordus, un montage brusque et des effets de lumière. Les réalisateurs ont imité sur le plan formel le choc et la violence de la guerre<sup>106</sup>. La notion de "Shell Shock films" peut s'appliquer aussi au traitement des guerres contemporaines.

Les variantes de ces caractéristiques indiquent que les auteurs de ces films considèrent que les dommages de guerre portent atteinte à la structure de la société américaine basée sur la cellule familiale classique dirigée par les deux parents. Ce constat est quelque peu ironique, puisque, comme nous le verrons, d'après ces films, c'est la structure même de la société qui incite à la guerre. Les dégâts se manifestent dans le court et long terme. À court terme, par exemple, la guerre risque de transformer la famille en cellule non normative, que cette dégradation s'opère à l'intérieur ou à l'extérieur de la cellule familiale jusqu'à entraîner, par exemple, des activités criminelles à long terme. La guerre provoque des dommages

---

<sup>106</sup> Kaes, A., 2011. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton University Press, Princeton, N.J, p. 4.

affectifs pour les parents de ceux qui sont allés au combat. Ainsi se crée un cercle continu destructeur, qui a toujours existé et tout porte à croire qu'il se perpétuera : une génération revient émotionnellement affectée, et elle affecte elle-même, sur un plan émotionnel, la prochaine génération.

La deuxième caractéristique des films sur ces guerres, comme j'essaierai de le démontrer, est en quelque sorte le développement de la première : les cinéastes présentent la guerre comme un facteur qui empêche le père de remplir pleinement son rôle, au sein de la cellule familiale, de la communauté et du lieu de travail.

Comme l'écrit Blankenhorn, "être orphelin de père est la tendance démographique la plus nuisible pour cette génération", une réalité centrale dans le déclin de la situation de l'enfant de la société américaine. Elle est aussi celle qui est derrière la plupart des problèmes de la société, comme le crime, la violence domestique, la grossesse chez les adolescents et l'abus sexuel d'enfants<sup>107</sup>.

Sur le plan artistique, Rosefeldt explique que de même que l'absence de Dieu le créateur est un sujet principal du "modern drama", il faut noter aussi l'utilisation de l'absence du père, la figure paternelle symbolisant la création et dans les cultures patriarcales elle "est fondue dans la figure du père transcendantal ou Dieu le père, une figure dont l'absence semble pénétrer les différentes couches du drame moderne"<sup>108</sup>.

Il ajoute qu'Henrik Ibsen et August Strindberg utilisent l'absence du père comme un moyen d'approfondir le drame et la critique de la société. Certaines de leurs pièces se sont

---

<sup>107</sup> Blankenhorn, D., 1995. *Fatherless America*. Basic Books, New York, p. 1.

<sup>108</sup> Rosefeldt, P., 1996. *The absent father in modern drama*. Lang, New York, p. 2.

focalisées et basées spécifiquement sur l'absence du père et son rôle symbolique dans la société, et bien que le père absent symbolise certains codes culturels abstraits, ils questionnent en même temps la validité de ces codes.<sup>109</sup>

Comme nous le verrons, ce problème peut apparaître dans des films où le père meurt à la guerre, ou rentre blessé, ou encore dans les films où le père revenu ne souffre pas de troubles et blessures physiques, mais reste en état de choc. C'est aussi visible dans les films où c'est la mère qui est tuée au combat. Dans tous les cas, les films actuels sur la guerre décrivent une situation où l'homme n'est pas en mesure de remplir son rôle de soldat et son rôle de chef de famille. En d'autres termes, la guerre éloigne le père de sa famille, alors qu'il devrait être au centre de la structure familiale.

Une autre ironie se dégage ainsi : le père est le chef de la structure sociale, et comme il est le bouclier humain de cette société, c'est lui qui pousse les Etats-Unis à s'impliquer de nouveau dans les conflits. En conséquence, sa propre famille perd le père, ce qui conduit à sa désintégration. On peut alors dire que le cinéma américain actuel décrit une situation où le véritable ennemi de la société américaine est interne, et la vraie guerre, ou "la guerre après la guerre", se produit à la maison, ce qui pourrait expliquer comment, dans une analyse détaillée de l'imagerie de ces films, l'image de la maison de banlieue revient plus fréquemment que l'image d'un champ de bataille.

La troisième caractéristique est peut-être la plus significative. Elle découle du postulat des films étudiés, à savoir que l'implication américaine au Moyen-Orient n'est pas dépendante

---

<sup>109</sup> Ibid, 5.

ou justifiable par un contexte concret, qu'elle n'a pas de valeur positive, et qu'il importe pour les cinéastes d'enquêter sur ce qui a conduit les membres de la société américaine à vouloir la guerre et enseigner à leurs enfants à suivre ainsi leurs traces. Ces films tendent à représenter un homme américain souffrant d'accoutumance, d'une dépendance à l'adrénaline et à l'excitation de la guerre, peu importe où et pourquoi elle est exécutée.

Cette dépendance se manifeste aussi dans la façon dont l'homme tire un plaisir cathartique à la mort en temps de guerre, la guerre offrant une occasion de glorification de la mort du soldat tombé au combat en érigeant le soldat décédé à un rang supérieur de héros. Néanmoins, contrairement aux phénomènes des kamikazes et des spahis, la dépendance de l'homme-soldat américain ne comporte pas d'attente post mortem de rédemption messianique. En fait, aucune considération religieuse ou idéologique n'est liée à cette dépendance, et son aspect le plus marquant est qu'elle existe sans raisonnement politique ou théologique.

La motivation principale de cette dépendance, comme on le verra dans l'analyse des films, est que l'homme a besoin de revivre encore et encore l'extase de la guerre. Cette extase n'a pas de substitut et sa domination est si forte que l'émotion devient finalement le sentiment préféré du soldat dans toute situation à laquelle il est confronté. Est-ce que cette dépendance découle de facteurs propres à l'Amérique ? Comme on le verra, les films de guerre américains les plus récents ont fait le lien entre l'establishment gouvernemental, communautaire et éducatif dans le pays et les tendances "militaristes" des membres de la société "militariste". Par contre, dans les films de guerre américains actuels, le lien n'est pratiquement jamais opéré. Ce qui est mis en avant est le transfert d'inclinaison à la guerre entre père et fils. Est-ce qu'il y a une qualité belligérante unique aux hommes américains ?

Comme il sera démontré, les films de guerre actuels sont totalement centrés sur l'Amérique et il est difficile d'en déduire des déclarations universelles. Cependant, il est possible de dire qu'ils représentent l'Amérique - et donc l'homme américain - comme celle qui déclenche les guerres dans le monde entier. Il est également possible de dire que ces films argumentent d'une tendance à la belligérance relativement forte chez l'homme américain par rapport aux hommes d'autres pays.

L'importance de ces films présentant la tête de la famille américaine comme la personne responsable des tendances militaires de la nation réside aussi dans le fait qu'ils prétendent qu'il existe un facteur uniforme spécifique - l'homme américain - derrière ces tendances. Ainsi, ils dénoncent les perceptions exprimées dans les films de guerre antérieurs, selon lesquelles les causes entraînant l'engagement des États-Unis dans la guerre sont multiples, changeantes, aléatoires ou arbitraires, et ils ancrent le combat américain au Moyen-Orient dans un contexte politico-historique, inévitable, maillon d'une chaîne qui a des précédents et inévitablement aura une continuité.

D'après cette hypothèse, la guerre pourrait se passer en Irak tout comme elle pourrait avoir lieu ailleurs, tout cela étant d'une grande absurdité. Ces films ne s'occupent pas spécifiquement des circonstances qui ont mené au déclenchement de la guerre au Moyen-Orient, et la marginalisent généralement comme un événement dont le fond est flou. Ces films traitent de la guerre comme d'un nouveau chapitre, parmi de nombreux autres, de l'histoire américaine, et ne jugent pas nécessaire de creuser profondément dans ce chapitre étant donné qu'il est dès le départ, semblable aux précédents.

Comme dit précédemment, le cinéma américain contemporain sur la guerre est un organisme en constante évolution. En suivant ses développements, on peut trouver des différences entre les films réalisés dans les premières années de combats et celles faites au cours des années ultérieures.

Ainsi, alors que les films du début du conflit mettent clairement l'accent sur la première caractéristique mentionnée précédemment et moins sur la troisième, *The Hurt Locker* (2009), l'un des derniers films réalisés sur la guerre au Moyen-Orient, fait le contraire. Le cinéma américain sur la guerre n'est pas un corpus de travail immuable mais le simple fait qu'on soit en mesure de définir ses caractéristiques renforce l'hypothèse selon laquelle il est également possible de définir sa structure profonde, et donc de refléter l'inconscient collectif de la société américaine.

En essayant de décrire la façon dont le cinéma américain traite de la guerre au Moyen-Orient, tout en expliquant comment sa structure profonde a mûri, ce chapitre examine des films importants réalisés sur le sujet depuis le début de la guerre. Ils ont été choisis selon l'hypothèse que, malgré leurs similitudes, chacun représente un aspect différent de ce genre cinématographique, et que, ensemble, ils construisent une image complète du cinéma de guerre américain actuel. Comme je l'ai dit, ces œuvres ne représentent pas un corpus de travail homogène, et en dehors de l'aspect chronologique, elles peuvent être divisées en deux grands sous-groupes. Comme mentionné précédemment, le cinéma américain actuel ne comprend presque pas de films qui ont lieu seulement au front, mais quelques-uns se passent à la fois au champ de bataille et à l'arrière à la maison.

Ce groupe, incluant *The Hurt Locker* (2009), *In The Valley of Elah* (2007), *Brothers* (2009), *Zéro Dark Thirty* (2012) et *American Sniper* (2014) présente les connexions établies entre l'avant et l'arrière à la maison, et les protagonistes qui l'animent sont ceux qui sont en vie, du moins pour la majeure partie du film. Un autre groupe, qui comprend *Taking Chance* (2009), *Grace Is Gone* (2007) et *The Messenger* (2008), ne porte que sur les processus de perte et de deuil après le décès, un sujet qui en lui-même était à peine présent historiquement dans le cinéma américain.

Entre ces groupes, en sus du contenu, plusieurs différences existent. La plupart de ces films sont faits pour le cinéma mais *Taking Chance* est un téléfilm. Dans plusieurs, le soldat blessé ou tué sur le terrain est un homme, mais dans *Grace Is Gone*, c'est une femme, et dans *Zéro Dark Thirty* le protagoniste principal est une héroïne. La plupart de ces films montrent à peine des scènes de bataille, mais *The Hurt Locker*, par exemple, se concentre surtout sur ce type de scènes. La plupart des œuvres ont été faites par des hommes, mais *The Hurt Locker* et *Zéro Dark Thirty*, encore une fois, ont été réalisés par des femmes. La plupart d'entre eux présentent la guerre en Irak en arrière-plan, mais dans *Zéro Dark Thirty* c'est la poursuite de Ben-Laden qui est au centre de l'histoire et *Brothers* s'attarde sur la guerre en Afghanistan. *Brothers* est aussi le seul film qui ne repose pas sur un scénario original mais sur une première version d'un film non américain. Il utilise cette base de scénario étranger pour créer des contenus pertinents à propos de la guerre américaine et s'adapte à ses caractéristiques.

Certains de ces films présentent une fin pessimiste, tandis que d'autres présentent une fin plus optimiste. En dépit de tout cela, et en dépit des évolutions du cinéma américain actuel qui seront étudiées dans le présent document, ces films peuvent être regardés comme un

seul corpus et il est possible de les considérer comme un texte de synthèse sur le cinéma de guerre américain actuel.

Cette relation est également justifiée par le fait que, en plus des trois caractéristiques mentionnées ci-dessus et de la structure profonde partagée par ces films, plusieurs motifs récurrents peuvent être identifiés. On lit dans ces films une certaine tendance à mélanger le genre de guerre et d'autres genres cinématographiques, principalement le mélodrame et souvent le road-movie. La plupart d'entre eux présentent également la femme comme l'incarnation de la voix de la raison dans la famille en particulier et dans la société américaine en général, et les cinéastes présentent une structure civile, qui comprend des hommes dégrisés et des femmes, comme alternative saine à la structure militaire, comme seul moyen pour la société américaine de se délivrer du cercle destructeur dans laquelle elle est enrouée. Il y a aussi des scènes récurrentes dans la plupart des films abordés dans ce chapitre, comme une scène où un officier de l'armée américaine apprend aux membres d'une famille le sort de leur bien-aimé. Cette scène apparaît, dans des variations diverses, dans chaque film, et l'accent est mis très différemment dans chacun d'eux mais elle n'en est pas moins un motif récurrent de tous.

Comme dit précédemment, le traitement du cinéma américain actuel de guerre en tant que texte permet son examen dans son ensemble, sans se référer spécifiquement à chaque film, et permet de les comparer aux films américains réalisés en réaction aux précédentes guerres historiques. Cette comparaison est importante car elle permet de souligner le caractère unique des films américains réalisés sur la guerre au Moyen-Orient et de montrer que la structure précitée et les caractéristiques ne correspondent pas nécessairement à tout type

de cinéma de guerre américain, mais uniquement à la vague actuelle de ce genre. En fait, je dirais qu'ils sont même nés avec ce type de film.

L'unicité du cinéma américain de guerre actuel ne vient pas du fait que ce cinéma présente des messages anti-guerre ou de ses relations avec les traumatismes ou de sa mise en doute de la justice et de la façon dont les forces armées américaines se comportent. Tout ceci sera présenté dans l'étude historique du genre et il s'agit d'éléments qui ont déjà été amenés dans les précédents films de guerre américains, en particulier dans ceux traitant de la guerre du Vietnam. Contrairement aux films sur la Seconde Guerre mondiale et les guerres précédentes, le cinéma américain sur la guerre du Vietnam a en général traité le conflit comme une guerre de choix. Il a été affiché comme une erreur historique unique, et la responsabilité de sa mise en place a été déportée sur le leadership militaire et politique de l'époque. En revanche, non seulement les films sur la guerre au Moyen-Orient présentent la guerre comme une guerre de choix dont les circonstances de départ n'étant pas liées à la réalité ne méritent pas discussion, mais ils présentent également cette guerre comme une autre boucle dans une chaîne destructrice. En outre, à la différence des films sur la guerre du Vietnam, les nouveaux films ne pointent pas du doigt un élément précis, comme le terme spécifique d'un certain président, mais la structure tout entière de la société américaine et en particulier sa tête, le père américain, et la cause de sa culpabilité, sa passion pour la guerre.

## **2.1 *In The Valley of Elah* : la mort du père et la culpabilité du soldat**

Une caractéristique importante des films américains traitant de la guerre en Irak est leur préférence pour le traitement d'événements qui ne se produisent pas au front, mais à l'arrière, contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, dont la plupart portent principalement sur les combats voire sur une bataille spécifique comme *Platoon* et *Hamburger Hill* (1986).

En ce qui concerne la guerre d'Irak, très peu de films focalisent sur le combat réel. La plupart des films ne traitent pas de la guerre en Irak comme d'une guerre en cours, mais comme d'un incident responsable du drame familial au centre de l'intrigue. Néanmoins, à mon avis, le fait que la réalité irakienne ne soit pratiquement pas visible dans *In the Valley of Elah* ne diminue en rien l'intensité de la critique du film à l'encontre de l'armée américaine, au contraire. C'est précisément l'espace relativement minime laissé au drame en Irak par le scénariste et réalisateur du film, Paul Haggis, qui lui permet d'approfondir son analyse de la relation entre la guerre et la société américaine.

Comme mentionné plus haut, *In The Valley of Elah* est un film portant un message anti-guerre, mais on peut faire valoir qu'il ne s'agit pas d'un film de guerre classique. C'est plutôt un film composite de deux genres : le drame familial et le polar. Le film comporte deux volets : la partie principale se déroule au présent, dans la ville américaine où un soldat qui est de retour d'Irak est assassiné pour des raisons inconnues. Ce meurtre conduit son père, Hank, à mener l'enquête pour essayer de comprendre ce qui a causé la mort de son

fil. Le reste du film est situé dans le passé, les images des actes criminels commis par le soldat défunt étant révélées aux yeux du père par le biais de séquences vidéo de la scène du crime.

Il serait effectivement légitime de remarquer que les scènes qui se déroulent au présent pourraient faire partie de n'importe quel autre film, même sans rapport aucun avec la guerre en Irak. On pourrait y voir l'histoire d'une enquête policière, une parmi d'autres, sur un jeune homme assassiné dans le cadre d'un fait divers banal. La fin du film révèle en effet que la mort du soldat n'est pas directement liée à ses actions en Irak, mais résulte d'un conflit avec ses amis, contrairement aux hypothèses émises au départ.

L'enquête se développe en parallèle avec l'histoire d'un père qui découvre des choses qu'il ignorait au sujet de son fils, et qui finit par comprendre qu'il a raté l'éducation de sa progéniture. En revanche, ce qui charge le film d'une dimension subversive et critique est bien l'entrelacement d'un drame familial et d'une enquête policière normale, d'incidents particuliers avec la réalité en Irak. Ce lien fait des deux protagonistes du film bien plus que de simples protagonistes : ils deviennent des représentants de leurs générations respectives.

Le père incarne la génération qui a envoyé ses fils à l'armée, le fils symbolise la nouvelle génération envoyée au champ de bataille, et la famille au cœur du film devient un reflet de la société américaine, représentation illustrée par différents symboles au cours du film.

Comme mentionné, je suggère que, du début à la fin, *In The Valley of Elah* est un film sur l'érosion de la figure du père, et par conséquent sur le vide créé dans la société américaine.

Le film présente ce processus comme élément responsable de ce qu'est devenu le pays aujourd'hui. Ces allégations sont affirmées dès le début du film, qui s'ouvre par des appels

"Daddy ...Daddy", répétés tout au long du long métrage jusqu'à ce que Hank leur réponde à la fin par les mots : "Il m'a appelé à l'aide. Je ne l'ai pas écouté". Immédiatement après avoir entendu ces cris, nous voyons le père à qui ils étaient destinés, Hank, un ancien soldat dont l'enrôlement au Vietnam nous est révélé quand il dit dans le film : "On n'est pas à Saïgon, on n'est pas en 1967, on ne remet pas les témoins en cause". Ici, on voit comment les films traitant de l'Irak ont tendance à nouer un lien entre les deux guerres. Hank est à présent un ouvrier qui dans la même scène, admet que, malgré l'importance qu'il attribue au militarisme, il se préoccupe aujourd'hui essentiellement de joindre les deux bouts.

Dès la première prise de vue et les premiers mots du scénario, Haggis désigne Hank, le père de famille, comme un personnage qui a perdu son influence sur ce qui se passe autour de lui, et surtout comme une personne incapable de comprendre l'écart entre la réalité comme il l'entend et celle qu'elle est vraiment. Dans l'ouverture du film, une sonnerie de téléphone sort Hank de son sommeil, premier témoignage de sa passivité. La caméra se resserre sur son visage désespéré et il prononce des mots à peine audibles, ce qui ne fait que renforcer sa faiblesse et sert de réponse métaphorique au cri désespéré provenant de l'extérieur.

Le film utilise le son pour nous faire sentir l'isolement et le détachement du héros, son incapacité à comprendre et à prévoir le monde, symbole évident des défauts de sa génération et de la société américaine. Souvent, et ce dès les premières images du film, le son est hors-champ : son fils l'appelle, mais il est ailleurs, il est loin de lui et/ ou entend ses cris trop tard. Parfois, le film nous fait croire que le père entend les cris de son fils de très près, mais il s'avère qu'il s'agit de la voix d'autres enfants, par exemple des enfants irakiens. Dans l'ensemble, le son est un outil artistique qui permet au réalisateur de

manifester le fait que le père n'a pas su écouter son fils ou l'a fait trop tard. Cette réalité génère une culpabilité du père, une nouveauté dans le film et dans le cinéma américain en général.

Le film s'attarde aussi fréquemment sur le visage du père, l'expressivité de Tommy Lee Jones aidant à exprimer toute la complexité de la situation : le choc, la peur, le désespoir et surtout la désillusion, qui sont au centre de ce film et, je pense, du cinéma américain contemporain en général.



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*

La faiblesse de Hank est encore davantage soulignée dans les scènes suivantes où il ne peut même pas se raser sans se faire mal. La personne à l'autre bout du fil annonce à Hank que son fils a disparu, il répond avec une assurance typique de son détachement que son fils est en Irak. Plus tard, il ajoute que si son fils était de retour du champ de bataille, il l'aurait su. En réponse, son interlocuteur, un militaire, dit avec impatience, juste avant de raccrocher, que si son fils ne retourne pas à la base immédiatement, il sera déclaré MIA. Plus tard dans le film, afin de mieux faire ressentir le rapport effiloché entre le père et le fils, Hank nous

est montré écoutant des messages sur son répondeur, lisant des e-mails, et enfin essayant d'appeler son fils. Mais aucune tentative ne porte ses fruits, et il ne parvient pas à découvrir d'indices quant au sort de son fils.

A ce stade, pour la première fois, Hank prend acte de la disparition de son fils et décide de se mettre à sa recherche. C'est la fin du déploiement du film, mais avant son terme, deux choses se produisent qui contribuent à la structuration de la personnalité de Hank et de son rôle dans le film.

La première est une conversation entre Hank et sa femme, la mère du soldat disparu. Elle demande à pouvoir participer aux recherches, mais Hank refuse en disant que "s'il se planque quelque part pour faire la fête, le dernier truc dont il a envie c'est de voir sa mère débarquer". Ce refus souligne la relation père-fils esquissée par le film dans laquelle, en raison de son caractère unique, il n'y a pas de place pour la mère. En effet, malgré l'interprétation de la mère par Susan Sarandon, une actrice connue et appréciée, son apparition à l'écran ne dure que quelques minutes.

Le deuxième événement est la conversation entre Hank et Juan, un immigrant hispanique employé comme gardien dans une école près de la maison du père. Hank est choqué de voir le drapeau américain dans la cour de l'école monté à l'envers (avec les étoiles dans le fond, un signe d'urgence), et se hâte de corriger l'erreur, en expliquant à Juan le sens de la position du drapeau et pourquoi il est important qu'il soit en position verticale.

Cette conversation n'est pas déterminante pour la narration, et pourtant elle dure plusieurs minutes, se parant ainsi d'une portée symbolique dans le film. Ce symbole, à mon avis, dépeint Hank comme un patriote, un représentant de la "vieille Amérique", par opposition

à l'Amérique des immigrants incarnée par Juan. Hank est non seulement un citoyen, un ancien soldat, et un père, mais aussi un garant autoproclamé de la fierté de l'Amérique. La conversation entre Hank et Juan possède également un caractère ironique, car elle démontre l'ardeur de la conviction de Hank quant à la puissance de sa nation. Il explique ainsi le sens de la position du drapeau : "Ça veut dire qu'on est dans un sacré pétrin, donc venez nous sortir de là parce qu'il ne reste que la prière pour nous sauver de cet enfer". C'est seulement plus tard dans le film que Hank va être exposé à la réalité en Irak, et comprendra que l'armée qu'il adore tellement et dont il est si sûr de la puissance est vraiment, comme il le dit lui-même, dans "un sacré pétrin". Le film se termine par une scène dans laquelle Hank, désenchanté, regarde le drapeau des États-Unis flottant à l'envers et ne fait rien pour corriger l'erreur. "Laissez-le comme ça" dit-il à ce moment à Juan.



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*

La scène chargée de sens dans laquelle Hank rencontre Juan pour la première fois est un exemple de la façon dont le film mêle niveau national et civil. On retrouve également ce parallèle plus tard dans le film lorsque le film trace une ligne entre la faiblesse de la figure

de père de Hank, présenté comme un personnage public en tant qu'ancien soldat et père d'un soldat, et le vide dans le champ privé créé par l'absence et le dysfonctionnement de cette figure du père.

Le personnage d'Emily, la détective qui aide Hank dans la recherche de son fils, est la seconde héroïne du film. Elle incarne elle aussi cette dualité national/civil. Cette juxtaposition des sphères publique et privée est visible dans chaque action et parcelle de sa vie. Dans le domaine public, le débat perpétuel de l'absence d'une figure paternelle forte et stable dans la société américaine est illustré pour Emily par l'intermédiaire d'une femme nommée Angie, qui arrive au poste de police pour se plaindre que son mari est en train de perdre son humanité et a torturé leur chien à mort. Elle craint qu'il puisse se faire du mal en raison de la confusion mentale dans laquelle il se trouve. Plus tard, nous allons découvrir que c'est ce qui est arrivé au fils de Hank qui en perdant son humanité en Irak, a trouvé la mort à son retour du champ de bataille.

Emily est la seule femme au poste de police. Elle est entourée par des policiers machos qui se moquent d'elle et de tout ce qui la concerne. Ils prétendent qu'elle a couché pour en arriver à son poste. Ils tournent ainsi en dérision le cas dont elle s'occupe, accompagnant le dépôt de plainte de la femme par des aboiements moqueurs. Plus tard, quand ils partent chercher le corps du fils de Hank, ils déclarent, comme toujours d'un ton persifleur, qu'il n'y a aucune raison pour qu'Emily les accompagne car il s'agit d'une affaire pénale qui n'a rien à voir avec les animaux.

Toutefois, les scènes suivantes révèlent à quel point ils se sont trompés dans leur négligence des appels désespérés à l'aide d'Angie : Emily arrive à son domicile et découvre qu'elle a

été assassinée par son mari violent, un meurtre qui aurait pu être évité si les autorités avaient porté attention à ses avertissements. Haggis procède ainsi à une double critique de la masculinité américaine : d'abord, en représentant la figure du père comme une personne violente qui détruit lentement sa famille, ensuite en portraying des policiers se moquant de la femme et assurés de leur supériorité d'hommes, le tout menant à un détachement destructeur de la réalité.

Pendant la première rencontre entre le père et la policière, dans la station de police, la mise en scène tient les deux personnages éloignés l'un de l'autre : elle est maintenant la personne la plus proche de lui, la seule qui va l'aider à comprendre ce qui est arrivé à son fils, à son pays. Pourtant, elle est distante, symbole supplémentaire de la solitude de Hank maintenant qu'il a compris que toutes ces croyances n'étaient que mensonges.



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*

Sur le plan personnel, la façon dont est présenté le caractère d'Emily contribue à la discussion sur la faiblesse de la figure paternelle. D'abord en tant que fille d'un soldat revenu traumatisé. "J'ai vu mon père revenir hanté par les choses qu'il a commises et avec

lesquelles il ne pouvait pas vivre. Ça l'a plus ou moins détruit" dit-elle dans une tentative d'expliquer pourquoi les soldats de retour d'Irak sont capables de tuer si brutalement et si facilement. Ensuite en tant que mère célibataire, une situation soulignée par les nombreuses scènes situées dans sa maison. Dans une conversation avec son commandant, qui aurait pu lui servir de figure paternelle si leur relation était basée sur un respect mutuel, nous apprenons qu'Emily ne sait pas, ou du moins ne dit pas, qui est le père biologique de son fils, et que son ex-partenaire, connu comme le "Deadbeat Ex" par son commandant, ne contribue en rien à l'éducation de son fils.

Cette conversation permet aussi au film d'attaquer, par l'intermédiaire d'Emily, les symboles qui façonnent la masculinité américaine. En réponse à la remarque du commandant, un athlète de haut niveau dans sa jeunesse, sur la qualité athlétique de son fils, Emily rétorque que celui-ci n'excelle dans aucun sport et qu'elle en est contente, parce que "Ce sont les excentriques et les originaux qui font les choses les plus intéressantes avec leurs vies. Combien on place d'ancien quarterbacks du lycée en cellule de dégrisement tous les samedis soir ?" Un constat qui s'applique parfaitement au fils de Hank, dont l'éducation spartiate, sur laquelle nous allons nous attarder plus loin, a en fait conduit à sa fin tragique.

Hank occupe temporairement le vide laissé par le père dans la maison d'Emily. Pour les deux protagonistes, c'est leur seule chance de reconstruire une cellule familiale traditionnelle, mais à la fin du film, la pendule est remise à l'heure : David, le fils d'Emily, reste orphelin, et Hank se retrouve sans fils. La relation entre Hank et David est à la fois ce qui donne au film son nom, et l'élément qui clarifie et renforce son message sur les ramifications de l'éducation militariste en Amérique.

Quand Hank remplace le père absent et met David au lit, il lui explique le sens de son baptême, et en guise de conte à l'heure du coucher, il lui raconte en détail l'histoire de la bataille biblique entre David et Goliath dans la vallée d'Elah. La morale de l'histoire, explique Hank à David, c'est qu'il ne faut jamais avoir peur de la guerre, en disant : "C'est comme ça qu'on affronte les monstres. Tu les attires près de toi, tu les regardes dans les yeux et tu les écrases". Par la suite, interrogé sur les doutes de David, Hank lui dit que, dans son passé, il a lutté avec succès contre de nombreux monstres.

Mais, est-ce que l'éducation militariste de Hank a porté ses fruits ? Le film, et c'est en quoi je pense réside sa subversion, affirme que c'est bien la manière dont Hank, symbole du patriote américain moyen, a éduqué son fils qui a conduit à la mort de ce dernier et à la mort de son autre fils, les laissant, lui et sa femme, dépourvus d'enfants. Le film pointe Hank dans une conversation téléphonique avec sa femme qui hurle après avoir appris la découverte du cadavre de leur fils : "Il me semble que c'est toi qui disais 'mais non' et 'ça lui forgera le caractère'. Qui a gagné cette dispute Hank ?"

En réponse à l'accusation selon laquelle ses efforts visant à durcir le caractère de leur fils - exactement comme il a tenté d'endurcir David- ont causé la mort de ce dernier, Hank réplique que leur fils s'est volontairement enrôlé dans l'armée. Sa femme répond : "Comme s'il avait pu se sentir homme en n'y allant pas. Mes deux garçons, Hank. Tu aurais pu m'en laisser un".

Pour Guy Westell, Hank incarne dans le film le synonyme du système des valeurs militaires et il est présenté à l'origine du mal. Il a façonné son fils à son image, et son échec à le protéger ne peut pas être racheté<sup>110</sup>.

Les cris de la mère, eux, confirment la narrative selon laquelle l'ethos militaire produit une destruction sur le terrain, comme en Irak mais aussi au sein des familles de soldats<sup>111</sup>.

Kim Toffoletti et Victoria Grace écrivent sur cette scène que Hank, comme Baudrillard, comprend que la stratégie actuelle de son pays est futile, que l'ordre ne peut être établi comme voulu et que l'Occident ne peut pas espérer battre le terrorisme par la force et l'humiliation. Il met le drapeau à l'envers en signe de détresse face à cette abjection et à cette incapacité, et face à la perte des valeurs américaines qui en découlent<sup>112</sup>.

Ils ajoutent que ce film, comme d'autres produits à propos de la deuxième guerre en Irak, défie toute rationalisation de la guerre et toute mythisation des soldats. Par contre, ces soldats "finissent par 'péter les plombs' à force de se battre pour leur pays et pour les valeurs de liberté et de démocratie". Ils perdent toute capacité à distinguer le bien du mal et à comprendre l'ennemi contre qui ils se battent. Cette "non-place" et ce "non-statut" du héros en échec, selon eux, "provoquent une indifférence radicale de l'Occident qui ne veut pas reconnaître l'impossibilité d'une réponse à la singularité symbolique d'un acte

---

<sup>110</sup> Westwell, G., 2014. *Parallel lines: post-9/11 American cinema*. Columbia University Press, New York, p. 164.

<sup>111</sup> Ibid, 165.

<sup>112</sup> Toffoletti, K & Grace, V (2009). *Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post-September 11*. *Film-Philosophy* 14 (2), Patricia Pisters (2012), p .75.

terroriste tant qu'il est considéré dans le cadre d'une logique culturelle occidentale qu'il défie et renverse" <sup>113</sup>.

Les mères dans le film sont dépeintes comme des personnes capables de préserver la sécurité de leurs enfants. Bien que la femme de Hank n'ait rien pu faire sur ce plan-là, Emily garde toujours la possibilité d'extraire son fils des griffes de l'éducation militariste. La dernière scène dans le film avec Emily est parallèle à la scène dans laquelle Hank fait la lecture à David : la mère lit à son fils l'histoire qui se déroule dans la vallée d'Elah, mais cette fois la scène est jouée différemment. Quand son fils se demande pourquoi le roi David s'est permis de combattre un géant comme Goliath, une question dont le sens métaphorique peut se traduire par "pourquoi les parents envoient leurs enfants à la guerre ?", sa mère lui dit qu'elle n'a pas de réponse. David, plein de regret pour Hank, demande à sa mère de l'armer avec l'arme que possédait David, mais elle n'a pas l'intention de satisfaire à sa volonté. Quant à savoir si David avait peur d'aller au combat, Emily ne répond pas de manière motivante et courageuse, mais admet que d'après elle David avait en fait très peur, et c'est ainsi que se termine pour elle l'histoire de la bataille de la vallée d'Elah. En ce qui concerne le film, il se clôt par la scène dans laquelle Hank laisse le drapeau à l'envers, comme mentionné précédemment.

En conclusion, en tant que drame familial, le message antimilitariste du film est transmis en montrant du doigt la façon dont la génération des pères a éduqué la génération des fils, un message inhabituel dans le cinéma américain. Le film considère ces pères comme responsables de la mort inutile de leurs enfants au combat. La façon dont le film représente

---

<sup>113</sup> Ibid. 81.

Hank comme un homme qui a abandonné son fils et sa femme et Emily comme ces femmes qui ont de tout temps cherché à protéger leurs fils, est unique dans le cinéma américain mais pas dans la culture en général, comme l'a noté Jeffords : "L'association des femmes avec la vie et des hommes avec la mort est un motif central des films, romans ou essais américains sur le Vietnam"<sup>114</sup>.

Je vais maintenant tenter de montrer comment et pourquoi le film est aussi subversif en tant que polar. L'enquête policière, qui se déroule en parallèle du drame familial, est menée conjointement par Emily et Hank, qui partent à la découverte de la vérité à partir de deux perspectives différentes : tandis que Hank fait totalement confiance à l'institution militaire, Emily, en quête de justice, a ses doutes. Elle se bat par exemple pour ôter l'enquête des services de la police militaire car elle craint que l'armée tente ensuite de falsifier les faits : "J'aimerais parler à ces hommes avant qu'ils soient coachés...avant que les incohérences de leurs histoires disparaissent. En tant qu'ancien militaire, je suis sûre que vous avez vu ça arriver". Dans ce processus, Hank sera forcé de faire face à l'effondrement de toutes ses croyances. Au début, quand il découvre comment son fils est mort, et plus tard quand il découvre pourquoi.

En résolvant le mystère, le film brise les conventions du polar, car il ne contient pas de rebondissements ou de découvertes sensationnelles. La résolution la plus raisonnable, suggérée au spectateur dès le début, s'avère vraie à la fin. Contrairement à la convention dans les polars, il n'y a pas une histoire, un objet ou un personnage révélé dans le film qui change notre conception de la vérité. À la fin, les faits restent tels qu'ils étaient au début, et

---

<sup>114</sup> Jeffords, S., 1991. *The remasculinization of America: gender and the Vietnam war*. Indiana Univ. Press, Bloomington, p. 203.

tout ce dont Emily a besoin pour compléter l'enquête est la déclaration d'un compagnon d'armes de Hank qui admet l'avoir tué suite à un désaccord survenu après leur retour du champ de bataille dans un état émotionnel perturbé. Cette vérité, évidemment, est en contradiction avec les fausses idées qui ont accompagné Hank tout au long du film.

L'hypothèse première de Hank, qu'il émet fermement face à Emily, même si toutes les preuves suggèrent que l'un des amis de son fils l'ait assassiné avec la complicité d'un autre ami, c'est qu'il est impossible que les compagnons d'armes de son fils aient été impliqués dans sa mort, parce que "vous n'êtes pas allée à la guerre, vous ne pouvez pas comprendre mais on ne peut pas se battre aux côtés d'un gars et lui faire un coup comme ça". Derrière ces mots se cache la croyance qu'entre guerriers existe une camaraderie que les gens normaux qui n'ont jamais servi à l'armée ne peuvent pas comprendre. Cette philosophie est réfutée lorsque le responsable de la mort de son fils raconte de manière indifférente comment il a brûlé son corps, juste parce que lui et ses amis avaient faim et étaient pressés d'aller au restaurant, et ajoute que la mort de son fils, la conséquence d'un conflit prosaïque, a été si arbitraire que l'issue de la soirée aurait pu être totalement différente : "Vous me demandez pourquoi, je n'en sais rien...une autre nuit ? Ça aurait pu être Mike avec le couteau et moi dans le champ".

La seconde hypothèse que Hank est forcé de voir réfutée est sa croyance en la légitimité et la moralité des actions de son fils en particulier, et de l'armée américaine en général. Emily est certaine que c'est la présence des soldats en Irak qui rend leurs âmes violentes et meurtrières, et c'est pour cela que pendant l'enquête elle leur dit "En Irak, les choses étaient différentes. Quelqu'un vous énervait, vous en faisiez votre affaire...vous lui faisiez mordre

la poussière...quelqu'un courait vers vous, vous le tuiez. Une femme marchait vers vous en criant...vous réagissiez ou vous mouriez".

En revanche, Hank n'admet pas les conséquences qu'ont les actions des soldats en Irak sur l'ennemi et sur les âmes des soldats eux-mêmes, mais continue de prôner l'idéologie du gouvernement qui les a envoyés au combat : "des milliers d'irakiens et de soldats étrangers ont essayé de tuer mon fils", répond-il avec fierté à la question de savoir si son fils avait des ennemis, question qui ne concerne pas son service militaire, mais cherche à déterminer l'existence de conflits dans la vie civile. Dans une autre scène, lors de sa première rencontre avec Emily, il s'exclame avec une fierté comparable : "Mon fils vient juste de passer 18 mois à apporter la démocratie dans un pays de merde et à servir son pays". Au cours de l'enquête conjointe, Hank découvre que pendant ces 18 mois, son fils a été occupé à bien d'autres choses, pas nécessairement liées à la promotion des valeurs démocratiques au Moyen-Orient.

Au fil du temps, Hank se rend compte de la signification du surnom de son fils. "Doc". Au début du film, il n'attache pas d'importance particulière à ce surnom, mais il apprend ensuite que ce nom a été donné à son fils parce qu'il faisait semblant d'être médecin pour pouvoir abuser des blessures ouvertes des prisonniers, une habitude qui, selon l'un de ses compagnons d'armes, était un moyen de faire face à la dure réalité qu'ils vivaient. "On a tous fait des trucs débiles" dit-il dans une tentative de diminuer la gravité de l'acte.

En entendant cela, on pourrait argumenter que le film offre une certaine justification des crimes de guerre commis par des soldats, et les dépeint comme les vraies victimes de la guerre. Pourtant, contrairement à ce dont avait témoigné le cinéma américain sur la guerre

du Vietnam, ce film ne se contente pas de représenter le soldat américain comme une victime, il montre aussi les pertes de l'ennemi. Il le fait en parallèle de l'histoire centrale du film et révèle une réalité dans laquelle on trouve de l'autre côté également des pères qui ont perdu leur fils. Cela se fait à l'aide d'une vidéo que Mike a filmée en Irak et envoyée à son père.

La vidéo est révélée par fragments, au fur et à mesure que l'histoire se développe, et finalement on comprend que l'expérience fondatrice, celle qui a vraiment bouleversé Mike et l'a amené à appeler son père pour lui dire, d'une voix cassée par les sanglots, que quelque chose lui est arrivé, est le fait qu'il a renversé et tué un enfant courant après un ballon en pleine rue, obéissant ainsi à l'ordre de ne jamais s'arrêter quand un obstacle se présente devant le véhicule militaire.

Comme beaucoup de films contemporains sur la guerre, *In the Valley of Elah* intègre aussi des images vidéo, filmées par le soldat en Irak et que son père regarde pour essayer de trouver des indices et comprendre ce qui lui est arrivé. Souvent, on voit des fragments d'images, et le film utilise cette esthétique pour montrer que de la même manière qu'il n'y pas une image, mais plusieurs morceaux, il n'y pas une simple vérité unique mais plusieurs points de vue. Cet effet Rashomon souligne le contenu subversif du film, qui essaye de montrer que la guerre est beaucoup plus compliquée et ambiguë que la façon dont elle a été diffusée et filmée jusqu'à présent dans les médias et les films de guerre classiques. Ne montrer qu'une image suggère qu'il n'y a qu'une vérité or le film nous rappelle que l'image est faite de petits morceaux et que la quête de la vérité, elle aussi, mène à des conclusions ambiguës.



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*

Comme son père, Mike a trop perçu la réalité en Irak en noir et blanc. Ses compagnons d'armes en témoignent : "Mike adorait l'armée. Il avait hâte d'être là-bas, de sauver les bons et de blesser les méchants". Cependant, cette expérience l'a désillusionné, et a désillusionné son père, qui lui avait appris à aimer l'armée et à soutenir les idéologies militaristes patriotiques. Le film ne pointe pas du doigt les seules atrocités de la guerre en Irak mais aussi celles de la guerre en général. Selon le film, la seule personne à qui il faut reprocher la mort de Mike et, celui qui en assume la responsabilité, c'est son père.

Quand l'officier frappe à la porte du père pour lui annoncer que son fils a été trouvé, mort, la mise en scène et l'éclairage font en sorte que le messager soit dans l'obscurité, à la manière d'un film noir. Pourquoi, justement à ce moment-là, l'officier de l'armée américaine devient-il une ombre ? Et pourquoi est-il le seul présenté de cette façon dans le plan ?



*In the Valley of Elah, Paul Haggis, 2007*

Je pense que cela représente le changement qui s'opère à ce moment précis dans l'esprit du père : l'armée, qui a toujours présenté à ses yeux la force du bien, de la lumière, passe de l'autre côté, complètement noircie. Cela résume le parcours du film, la prise de conscience du père, qui de patriote devient très critique de son armée et indifférent envers le pays et les valeurs que cette armée défend. Plus tard, pour visualiser à nouveau ce parcours, le film utilise une mise en scène similaire : quand le père reçoit le cercueil de son fils, là encore, la scène et surtout le drapeau sur le corps de son fils sont dans le noir. Il faut noter aussi la distance que crée la caméra entre le père et le soldat portant le cercueil et le drapeau, soulignant deux choses. D'abord, son détachement de l'armée, du drapeau et des valeurs qu'il représente, ensuite l'espace noir, vaste et vide entre le père et l'autre soldat,

le cercueil et le drapeau, qui peut-être symbolise l'âme du père, devenue sombre et vide, après que tout ce en quoi il croyait, tout ce que à quoi il tenait se soit effondré.

Pour terminer, revenons à l'introduction pour bien préciser l'aspect innovant de ce film. *Coming Home* comme *In the Valley Of Elah* parlent de la façon dont la guerre nuit à la virilité américaine que ce soit la guerre du Vietnam dans le premier film ou l'Irak dans le second. Ces deux films présentent une réalité dans laquelle le pacifisme et non pas le militarisme est synonyme d'héroïsme. Cependant, *In the Valley of Elah* brise les frontières idéologiques qui ont limité le message de *Coming Home* et des autres films antimilitaires de cette époque : en se référant à l'histoire militaire des Etats-Unis et aux circonstances qui ont conduit à l'éclatement de la guerre en Irak, il montre les pertes du côté de l'ennemi et ne tient pas à épargner la rupture au sein de la famille.

## **2.2 *Brothers* : la société civile en tant qu'alternative à la société militaire**

Comme mentionné précédemment, *In the Valley of Elah* rend la guerre américaine responsable de la désintégration de la cellule familiale américaine et la décrit surtout comme un facteur affaiblissant la figure du père. Plus important encore, le film établit un lien entre les différentes guerres à travers l'histoire américaine, en particulier entre la guerre du Vietnam et la guerre en Irak, et utilise l'image du père pour affirmer que l'une est la conséquence de l'autre. Le film montre que la raison pour laquelle les soldats se battent en Irak est la conséquence de l'engagement de leurs pères au Vietnam, pères qui les ont éduqués dans le sens militariste. Il s'agit ainsi d'un enchaînement ininterrompu, selon lequel le père américain est paradoxalement à la fois responsable et victime. Lui-même meurtri par le patriarcat et le militarisme américain, il envoie pourtant son fils au combat. Cela conduit à la désintégration de la famille qui affecte le père, le fils et l'ensemble de la cellule familiale. On peut parler en réalité d'un préjudice triple et soutenu. *In the Valley of Elah* et les films de guerre américains sur le conflit en Irak diffèrent également des films sur la guerre du Vietnam, présentée comme un événement historique sans précédent, sans lien avec les différentes générations de la famille américaine.

Dans les films de cette époque, il est très peu fait mention du fait que les soldats de la guerre du Vietnam sont souvent les enfants de soldats de la Seconde Guerre mondiale, ou du moins, ce n'est jamais présenté comme un fait important, sans doute car cette guerre a été considérée par le public américain comme une guerre "inévitabile", un engagement historique dont les États-Unis peuvent être fiers. De fait, il n'était pas pertinent de la lier

directement à la guerre du Vietnam, perçue par le public comme son opposée. Cependant, le cinéma américain contemporain ne présente pas la guerre au Moyen-Orient comme un événement sans précédent, mais comme le prolongement direct de la guerre du Vietnam. Ce cinéma reste fidèle à l'idée selon laquelle l'histoire se répète et l'erreur se reproduit indéfiniment. Comme mentionné précédemment, la cellule par laquelle ces liens sont établis est la famille américaine.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

Ce processus, présenté dans *In the Valley of Elah*, est également illustré de manière similaire dans le film *Brothers*, qui relate l'histoire d'une famille dont le personnage principal, qui n'a pas servi dans l'armée, prend sous son aile la famille de son frère, disparu au combat.

Les similitudes entre les deux films sont nombreuses, et ce, même si leurs réalisateurs sont différents, et que les circonstances de leur production ne présentent aucune similitude. *In the Valley of Elah* repose sur un scénario original, tandis que le film *Brothers* est un remake du film danois, *Brodre* (2004). En dépit de son origine européenne, *Brothers* présente des processus identiques à ceux vus dans *In the Valley of*

*Elah*, ce qui renforce encore plus l'hypothèse selon laquelle les films de guerre américains contemporains portent sur des thèmes et des motifs similaires, quelles que soient les sources d'inspiration et les styles cinématographiques des réalisateurs. Il est important de préciser que non seulement *Brothers* est d'origine danoise, mais son réalisateur, Jim Sheridan, est d'origine irlandaise. Cependant, comme nous le verrons, ses personnages sont profondément enracinés dans la réalité américaine. La similitude entre les deux films s'illustre via le personnage du père qui, dans les deux cas, est tenu pour responsable principal des événements qui se produisent. D'ailleurs, dans les deux films, les pères s'appellent Hank. Cela tient peut-être au fait que ces films souhaitent représenter des familles américaines et des pères américains moyens, le nom Hank étant perçu comme un nom typique du mâle américain de cette génération.

*In the Valley of Elah* et *Brothers* sont également similaires en ce qu'ils ne montrent que quelques scènes de guerre et consacrent l'essentiel du film au conflit découlant de la guerre au cœur de la famille américaine. Dans les deux cas, la famille vit en banlieue, décor caractéristique de la famille américaine moyenne. Au centre des deux familles se trouve un père ayant servi au Vietnam, et un fils, combattant au Moyen-Orient, blessé au combat. La blessure est analysée dans les deux films. Bien sûr, il existe également des différences entre les films : le héros dans *Brothers* est blessé durant la guerre en Afghanistan (conformément à l'intrigue du film original) et non durant la guerre en Irak. *In the Valley of Elah* relate l'histoire d'une famille dans laquelle deux frères sont tombés au combat, après avoir été exhortés par leur père à servir dans l'armée. *Brothers* présente une famille dans laquelle seul un des frères a choisi de suivre le modèle de son père et de servir dans l'armée, tandis que l'autre a choisi un parcours complètement différent et ne

s'est pas enrôlé. Ainsi, la caractéristique essentielle de l'histoire repose sur la critique du *In the Valley of Elah* ne propose aucune alternative sociale, civile à la voie militaire, choisie par la famille représentée. Le film *Brothers*, lui, réalisé après *In the Valley of Elah* et développant les mêmes idées, rapporte l'histoire d'une famille ayant suivi deux parcours : l'un militaire et l'autre civil. Ce dernier est initialement perçu au début du film, comme la marque du non-respect de la volonté du père et apparaît par la suite comme le seul moyen de sauver la famille de la désintégration. Il convient de préciser que le personnage qui choisit la voie civile n'appartient pas à un groupe de femmes ou à un groupe minoritaire quelconque de la société américaine mais qu'il s'agit bien d'un homme blanc et chrétien, tout comme son frère et son père, de sorte que la critique ne vient pas de l'extérieur de la société américaine, mais de l'intérieur.

Ainsi, on peut dire que *Brothers* développe encore plus le débat, d'une portée considérable, que le film *In the Valley of Elah*, car ce dernier film réalise une critique de la société militaire américaine, mais ne propose aucune alternative. *Brothers*, au contraire, développe une autre option à la société patriarcale-militariste. même si, dans un premier temps, les idées reçues et négatives semblent prévaloir quant à cette voie via des opinions qui la considèrent comme un symbole de paresse, d'absentéisme, de manque de virilité et de refus d'assumer la responsabilité de la société américaine, plus le film progresse et plus cette autre vision gagne du terrain, au sein de la cellule familiale et de la société américaine entière.

Ce thème de la confrontation entre deux parcours opposés est un thème éminent dans *Brothers*, qui souligne les ressemblances et les différences entre les deux frères. Le titre du film, lui-même, nous laisse entendre qu'il accorde une importance centrale à la relation

familiale entre deux hommes américains. Plus important encore, le film utilise une distribution des rôles et un modelage des personnages particuliers, afin d'insister davantage sur le fait que la rébellion et le refus de combattre peuvent être les deux faces d'une même réalité. Ainsi, les personnages des deux frères, Sam et Tommy, sont incarnés par deux comédiens qui se ressemblent physiquement : Tobey Maguire, qui incarne le frère soldat, et Jake Gyllenhaal, qui incarne le civil. Les deux appartiennent au même groupe d'âge et sont dotés de caractéristiques physiques similaires, et leur similitude est renforcée par la façon dont ils sont présentés dans le film. Bien entendu, il n'est pas rare de choisir des acteurs qui partagent une ressemblance physique pour incarner les personnages d'une même famille, mais dans le cas de ce film, le casting et la caractéristique des personnages sont réalisés de telle sorte que les frères se ressemblent comme des jumeaux.

En conséquence, le film conduit effectivement les téléspectateurs à confondre les deux protagonistes, une confusion qui contribue justement à sa cohérence. Il est montré que la question de savoir si un homme américain spécifique peut être, ou non, un héros de guerre, ne relève pas de la génétique, mais du choix et de la conscience.

Le fait de rendre difficile la distinction entre un héros de guerre et une personne refusant la mobilisation est un signe que le "rebelle" peut prendre immédiatement, pleinement et totalement, le rôle du personnage dominant et solide de la famille, et le héros de guerre peut devenir le personnage faible et blessé de la famille. C'est ce qui arrive dans le film.

Pour mener à bien cette inversion des rôles, le film met en exergue la nature différente des deux protagonistes. La famille présentée est une famille patriarcale, gérée selon des codes désuets, dans laquelle les garçons s'adressent à leur père en l'appelant "Sir". Le père des

deux enfants, Hank, a combattu au Vietnam, et a continué à voir, même après son retour, le service militaire comme une priorité absolue, estimant que tous les jeunes devraient rejoindre l'armée américaine et donner leur vie au pays. Lors d'une scène, il déclare même que son fils soldat est un héros qui sacrifie sa vie pour le pays. Non seulement Tommy se détourne de la tradition militaire de son père, mais il se rebelle également contre les lois de l'Etat, le conduisant à l'emprisonnement. Il sort de prison avec un casier judiciaire, sans endroit où loger, sans profession, diplôme, argent ou famille. Son père est incapable de cacher son dégoût vis à vis de lui, et lui impose de quitter la table du repas familial dès le début du film. En outre, sa séparation avec la famille, au début du film, est si profonde que les membres de sa famille ne parviennent pas à le contacter pour lui faire part de la disparition de son frère au combat.

La libération de Tommy de prison intervient au moment du départ de son frère Sam pour l'Afghanistan. Ces deux événements ouvrent le film. Sammy est le héros de la famille et Tommy le mouton noir. Sam est la fierté de son père car c'est un Marines valeureux. Lors de ses funérailles, qui se déroulent avant la découverte de sa survie suite à un accident d'hélicoptère en Afghanistan, on fait son éloge en soulignant qu'il était un des meilleurs Marines de l'armée américaine. En outre, il était précédemment un athlète et un étudiant exceptionnel. De plus, contrairement à son frère indiscipliné, Sam a épousé une femme, Grace, dont on peut imaginer que le nom symbolique n'est pas fortuit. On comprend à plusieurs reprises dans le film que Grace était l'une des plus jolies filles de l'école et de la ville dans laquelle ils vivent. Ensemble, ils ont deux enfants. On peut ainsi considérer que Sam est l'image même du héros de guerre américain ou du jeune américain idéal et valeureux tel que révéralé dans le cinéma américain et dans la culture américaine dans son

ensemble. Le film présente l'existence de Sam comme une série d'images préconçues, et accentue cette version lors d'une scène où sa femme rapporte avoir été majorette et s'être mariée avec le capitaine de l'équipe de football de l'école, se positionnant comme un véritable cliché. Cette présentation du mythe rebattu de l'américain est nécessaire pour démystifier les notions américaines d'héroïsme et montrer leur échec et leur effondrement, comme le film le montre par la suite. Même en lisant les critiques négatives, on peut remarquer que le rôle de Sam est bien perçu comme un stéréotype dessiné pour véhiculer des messages antimilitaristes. *Variety*, par exemple, a écrit : "La décision de Sheridan de complètement exagérer [le caractère de son personnage] à certains moments permet d'exposer Sam comme une entité psychologique - plus qu'une doctrine anti-guerre sur patte il est un être humain de chair et de sang".

Le processus d'inversion des rôles et de démystification est rendu possible par le fait que Sam ne revient pas du champ de bataille. Sa famille est informée qu'il a été tué dans une scène semblable à celle présentée dans presque tous les films auxquels nous faisons référence ici, alors qu'en réalité, il a été capturé par l'ennemi.

Quand les officiers arrivent pour annoncer la disparition/mort du père de famille, la mise en scène rappelle un conte de fée cauchemardesque, et les soldats sont filmés de façon inquiétante. L'armée devient une menace et ici commence le parcours du film durant lequel, le point de vue sur le rôle de l'armée qui passe de force tranquille de la société américaine à un agent destructeur et grotesque va évoluer.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

Quoi qu'il en soit, Sam est absent de la cellule familiale et laisse un vide important qui ne peut désormais être rempli que par son frère rebelle, même par défaut, car en l'absence du frère, sa famille a besoin d'une présence masculine dominante parmi eux. Le frère est tout désigné pour assumer cette tâche difficile, mais son père n'est pas disposé à accepter que le fils qu'il considérait comme un héros ne dirige pas la famille. Le conflit sur cette question se produit dès l'enterrement de Sam (sans justification a posteriori), sur le chemin du retour. Tommy demande à son père les clés du véhicule afin de reconduire la famille à la maison. Il s'agit d'une requête d'ordre pratique, mais elle a aussi une signification symbolique.

Le débat entre les deux ne porte pas uniquement sur la question de savoir qui aura les clés des véhicules, mais qui s'installera sur le siège du conducteur et conduira la famille en sécurité. Le père a élevé sa famille dans l'idée que le frère soldat soit celui qui la dirige, mais, paradoxalement, parce qu'il l'a élevé pour devenir soldat, celui-ci ne peut plus mener sa famille et résoudre le dilemme. Ce paradoxe est au centre des films évoqués ici. Dans tous ces films, le père est convaincu que seul un homme qui se bat dans l'armée peut faire

dans la société et sa capacité à l'influencer. Par conséquent, *Brothers* et les films abordés ici présentent une réalité dans laquelle la société américaine se détruit elle-même, ainsi que les familles qui la composent, du fait de sa passion pour le militarisme. L'internaute qui s'identifie sur IMDB comme Marmaduke 90 a aussi perçu cela quand il écrit : "Au début, le film tend vers un certain sens du patriotisme défendant ouvertement les valeurs américaines, en montrant Sam comme un héros de guerre et ancien quaterback star. Plus surprenant, le film persiste en révélant la fausseté du patriotisme et de l'héroïsme à travers l'isolation et l'auto-destruction de Sam, qui sont parmi les aspects les plus forts et difficiles de *Brothers*".

La scène, dans laquelle Hank et Tommy se disputent les clés, est en réalité semblable à la scène où Joanne, l'épouse de Hank, le héros de *In the Valley of Elah*, le prend à parti quant à la manière dont il a éduqué ses fils et sur les conséquences de cette éducation. En effet, dans cette scène, Joanne affirme que ses fils ont rejoint l'armée car leur père les a élevés dans l'idée qu'ils n'avaient pas d'autre choix. Joanne poursuit en disant que leur mobilisation, leur combat et finalement leur mort au combat n'a aucune valeur et elle demande finalement tristement à son mari pourquoi il n'a pas pu laisser en vie, au moins, un de leur fils. Dans l'équation décrite dans *In the Valley of Elah* et *Brothers*, la mobilisation militaire américaine signifie une mort certaine. Faisant écho au dilemme de Joanne - pourquoi son mari n'a-t-il pas pu laisser au moins un de leurs fils en dehors de l'armée, dans le film *Brothers*, un des fils de la famille ne s'est pas enrôlé dans l'armée. Par conséquent, dans ce film, c'est le frère endeuillé et non la mère endeuillée qui s'oppose au père. Ceci dit, on peut également voir dans ce film que la femme / mère, un rôle qui est émotionnel, consciencieux, éthique et pacifiste, s'oppose au personnage du père, ce qui

constitue une étape importante dans l'éthique américaine. Encore une fois, même les critiques qui n'ont pas aimé le film ont au moins souligné une affirmation de l'aspect éthique de la relation entre la guerre et la société américaine. Le blog GOONROAD66 écrit ainsi : "Même si la trame du film est assez simple, elle a le mérite d'explorer le traumatisme de la guerre moderne sur le citoyen américain et plus généralement sur les valeurs américaines".

Ainsi, Tommy revient sur les arguments prononcés par Joanne dans *Brothers*, après que son père ait refusé de lui donner les clés en affirmant que, contrairement à son frère, il n'est pas un héros de guerre, et n'a de fait pas mérité le droit de les recevoir. Pour souligner la futilité de son fils encore vivant, le père lui lance qu'alors que son frère a eu droit à des chants de louange pour son éloge funèbre, il n'y aura rien à dire sur lui, son frère, après sa mort. Le père représente ici une culture qui sanctifie la mort au combat et juge la vie en fonction d'elle. Le frère, cependant, en tant que représentant de la société civile, voit en la vie une valeur suprême et cherche donc, d'abord et avant tout, à assurer le bien-être de celles que son frère a laissées derrière lui, son épouse et ses deux filles. Il se permet donc également de dire à son père des choses qui expriment audacieusement et clairement le message principal du film et des autres films évoqués ici. On peut même dire que le film *Brothers* exacerbe plus encore les arguments de *In the Valley of Elah*, et revient en des termes sans équivoque sur les choses dites de façon plus suggestive dans *In the Valley of Elah*, par exemple.

Ainsi, Tommy fait porter sur son père l'entière responsabilité de ce qui est arrivé à son frère. Il lui rappelle qu'il est celui qui a conduit Sam à s'enrôler et utilise même l'expression "Tu lui a mis ça dans la tête" pour exprimer combien le combat dans l'armée américaine

est inutile et vain. Pour mieux le souligner, Tommy demande à son père en quoi l'enrôlement de son frère dans l'armée était une bonne idée, et ce faisant, il invoque sa famille endeuillée. Il soutient alors que l'unique conséquence de la mobilisation de son frère est une famille orpheline de père. Plus tard dans le film, après le retour de Sam, ce dernier appuie la position de son frère selon laquelle son départ pour la guerre a été inutile, et déclare qu'il n'est en rien un héros et qu'il n'a rien apporté au pays. Tout au long du film, Sam ne sauve personne et ne participe à l'élimination d'aucune menace quelconque. En cela, *Brothers* répond à l'une des principales caractéristiques des films de guerre américains contemporains, dans lesquels la plupart des soldats ne sauvent aucune vie et n'éliminent aucune menace, tout simplement car la menace n'existe pas. C'est pourquoi la guerre est présentée comme un événement sans but.

Lors du dialogue relatif au droit de s'asseoir sur le siège du conducteur, Tommy reprend les arguments avancés dans *In the Valley of Elah*, selon lesquels la guerre est vaine et n'est que le fruit des besoins obsessionnels de l'homme (le père américain), qu'elle porte préjudice à la famille américaine et qu'elle empêche le père de remplir ses fonctions. En outre, *Brothers* souligne plus profondément le lien entre la guerre en Irak et la guerre du Vietnam, déjà évoqué dans *In the Valley of Elah*. Ce rapport est établi via la figure du personnage paternel. Cette figure est dans les films de guerre américains contemporains, l'archétype qui donne une direction à toute la société américaine, socialement, politiquement et militairement. Tommy établit ce lien lorsqu'il révèle des détails sur le passé de la famille et dit à son père que, même s'il a vaillamment combattu au Vietnam, il a cessé de fonctionner de retour à la maison, en tombant dans l'alcoolisme, en faisant preuve

de grossièreté envers ses enfants et sa femme et que ce faisant, son père a ainsi lui-même entamé un processus menant à la désintégration profonde de la famille.

Comme mentionné par Maclear<sup>115</sup>, le fait que Hank soit rentré du champ de bataille vietnamien dans un état ne lui permettant pas de fonctionner proprement, n'est pas une invention cinématographique, ni un phénomène rare : 1,75 millions de soldats, sachant que les deux tiers des Américains ont servi au Vietnam, ont été enregistrés comme nécessitant un traitement psychiatrique. Et, comme le Washington Post l'a écrit, dans le sous-texte du film réside une critique sur ce que fait la guerre à l'homme américain<sup>116</sup>.

Ainsi, Tommy dépeint une réalité selon laquelle, lorsqu'un homme américain part au combat, il cesse de fonctionner en tant que père, ou il se condamne à tenir ce rôle de façon défectueuse. Par ailleurs, il rend responsable son père du fait que ses fils ne soient pas en mesure de fonctionner correctement à l'avenir et la troisième génération de la famille paiera elle aussi le prix de la guerre. En d'autres termes, Tommy dessine ici une suite interminable de destruction dans la lignée de ce verset : "Les pères ont mangé des raisins verts mais ce sont les dents des enfants qui en sont abîmées". Sur ce point, l'internaute L.P. "lilip" a aussi remarqué comment le drame humain qui est au centre du film ne sert en fait qu'à approfondir sa critique de la société américaine d'une façon qui le distingue des films sur le Vietnam. Il écrit sur le site Amazon que "Beaucoup de films anti-guerre aujourd'hui se

---

<sup>115</sup> Maclear, M., 1981. *Vietnam: The Ten Thousand Day War*. Methuen, London.

<sup>116</sup> "That's the subtext of 'Brothers' which uses the fallout from Sam's actions in Afghanistan to explore how he — and, by extension, we — have injured ourselves through fighting wars...Though the term post-traumatic stress disorder is never mentioned, the film is one harrowing case study in PTSD, with a long, lingering emphasis on the P. As Sam notes, in voice-over, at the film's bleak and wrenching conclusion". O'Sullivan, M. 'only the dead have seen the end of war' 'Brothers' walks the minefield of war, family drama, 2009. The Washington Post. URL <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/12/03/AR2009120301408.html>

concentrent sur les politiques de la guerre et les implications géopolitiques de la présence américaine dans cette guerre frauduleuse au Moyen-Orient mais ce film va droit au but, à un niveau microscopique si on peut dire, en enlevant les couches les unes après les autres pour exposer les horreurs et les dysfonctionnements qui apparaissent quand on envoie de jeunes gens pleins d'enthousiasme et d'idéaux combattre une guerre pour des ambitions économiques et politiques douteuses...Alors que des films comme *Platoon* nous avaient fait entr'apercevoir un aspect de la guerre pas si romantique, ce film va vraiment un cran plus loin humainement, ce à quoi beaucoup de personne peuvent s'identifier".

Contrairement à *In the Valley of Elah*, *Brothers* propose une solution réalisable pour mettre fin à cet enchaînement. Par sa décision de ne pas rejoindre l'armée, Tommy est en mesure de prendre la responsabilité de la famille de son frère et il le fait également de la meilleure façon possible. En fait, Tommy remplit si bien le rôle du père, dans la famille de son frère, que le retour du frère ne peut que nuire à la famille. Dans la mesure où précédemment, nous avons constaté que le service militaire du père l'avait empêché de fonctionner correctement et l'avait rendu fréquemment absent de la maison, l'entrée de Tommy dans le rôle du père rend la famille plus normative que jamais. Lorsqu'il devient évident que le frère n'est pas mort au combat, qu'il a été capturé et qu'il rentre chez lui, la solidité de sa famille se voit affaiblie. La jeune fille de Sam l'exprime explicitement lorsqu'elle lance à son père, lors du repas organisé pour son retour à la maison, qu'elle aurait préféré qu'il meure et affirme qu'elle n'aime pas son père. Les idées présentées au début du film sont inversées : le fils soldat, précédemment un héros révérend, devient superflu et d'un atout il devient un poids. *Brothers* fait valoir que la famille américaine critique ceux qui ne servent pas et préfère les héros de guerre. Mais dans la réalité qu'il dépeint, le sort du héros qui

meurt au combat est "meilleur" que celui du fils rentrant à la maison. La mort permet d'accéder à un statut de sainteté tandis que celui qui survit souffre presque inévitablement d'une grave blessure et d'un traumatisme qui font que la société américaine se détourne de lui.

Souvent, la mise en scène rappelle Douglas Sirk. Le film utilise, par exemple, des fenêtres, pour cadrer ses personnages comme s'ils étaient dans un écran de télévision ou de cinéma film. Cette esthétique qui nous renvoie aux mélodrames des années cinquante est ironique car si le film construit une image de la famille américaine classique, ce n'est que pour mieux la briser, elle et ses valeurs.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

Le film utilise souvent les fenêtres et aussi les miroirs. Pourquoi ce recours aux miroirs ? Le film est basé sur le reflet, l'opposition, la notion de *doppelgänger* : les deux frères se ressemblent tellement, qu'on peut penser que l'un est l'autre, et à la fin, les rôles s'inversent

en effet exactement : le héros devient le méchant, le méchant devient le héros, celui qui devait défendre la famille la met en péril, et le civil, qui n'a pas fait l'armée, considéré comme lâche, est le seul qui peut sauver tout le monde. Le miroir force le soldat à se regarder, à se demander qui il est devenu.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

Contrairement à *In the Valley of Elah*, le soldat héroïque de *Brothers* a droit à une vie civile après son retour de la guerre. Le film nous permet de ressentir l'impact traumatique de la guerre sur le mâle américain, qui lui retire toute capacité de s'occuper de sa famille. Comme son père, Hank, qui à son retour du Vietnam a rendu sa famille misérable, Sam fait preuve de violence verbale et physique envers ses proches, poursuivant ainsi la destruction qui se développe entre les guerres. Son attitude brutale avec ses filles se reflète dans la scène du dîner d'anniversaire de sa fille aînée. Il s'attable, le visage figé et inquiétant, il gronde ses filles pour des blagues racontées et finalement empêche sa fille, par la force, de s'amuser avec un ballon d'anniversaire. La scène, dans laquelle la jeune fille gonfle le ballon de plus en plus jusqu'à ce qu'il explose, tandis que son père, traumatisé, peine à contenir sa colère, est évidemment une allégorie de l'autocuisseur, représenté par le père, dont l'explosion est inévitable. Le rapport entre la blessure causée pendant la guerre et l'incapacité de l'homme à fonctionner n'est pas une idée née du film *Brothers*. Le soldat crée une association entre la blessure et le corps de la femme qui ne dispose pas d'organes génitaux masculins (ainsi perçu comme blessé) ce qui génère en lui l'angoisse de la castration. *Brothers* rend cette peur réelle. La blessure de Sam au front est castratrice, dans la mesure où son jeune frère (du moins dans son univers fictif) lui prend sa femme et entretient avec elle une relation physique, le privant effectivement de sa virilité. A cause de sa blessure, il est incapable de remplir correctement son rôle de père de famille, et perd donc sa capacité à fonctionner en tant qu'homme.

Dans ce cas, la crainte de la castration effective est précisément causée par l'inquiétude mentionnée, selon laquelle si vous ne vous battez pas, vous n'êtes pas un homme. Le film illustre le combattant qui perd sa virilité, et tout ce qu'il en reste est une épave faisant preuve

d'une violence injustifiée envers ses proches. La guerre favorise la violence et le meurtre, tous ces éléments et leurs conséquences ne peuvent être supprimés et neutralisés rapidement et immédiatement avec le retour à la maison. Il s'agit d'un traumatisme profond de l'âme et de l'identité. *Brothers* souligne à quel point il est irrationnel de penser qu'une personne "bonne" puisse aller à la guerre, s'acquitter de ses obligations, et redevenir une personne "bonne" de retour à son domicile. La tendance violente de Sam remonte à la surface alors qu'il soupçonne de plus en plus son frère et sa femme d'entretenir une liaison, un soupçon qui génère en lui un accès de colère violent, pour aboutir finalement à une confrontation avec la police. Ainsi, paradoxalement, alors que son frère, ancien délinquant, est devenu un père exemplaire, le soldat revenu du champ de bataille devient un criminel. C'est précisément sa décision de ne pas servir dans l'armée qui permet à l'homme américain de bien s'intégrer dans la société, tandis que le service militaire conduit l'homme à l'écart. Celui qui était censé maintenir la sécurité nationale devient, dans *Brothers*, une menace publique, et à la fin du film, se retrouve même dans un établissement psychiatrique.

En conséquence, dans *Brothers*, la suggestivité est presque évitée et permet également à Sam d'exprimer clairement les circonstances qui l'ont amené à renoncer à sa famille. Il explique que cette dernière, comme tous les autres, ne peut comprendre ce qu'il a vécu au combat. Il admet sans ambages qu'il ne peut rester en compagnie des membres de sa famille. Autrement dit, *Brothers* présente une situation où, tout comme le soldat tombé au combat et qui ne rentrera jamais chez lui, le soldat qui réussit à rentrer chez lui n'est pas en mesure de fonctionner à nouveau correctement, puisque la guerre l'a modifié au point de ne plus pouvoir fonctionner de façon normative. Sam lui-même le dit clairement à la fin du

film, lorsqu'il déclare qu'il a pu voir la fin de la guerre, mais ne sait pas s'il pourra y survivre.

Le film se sert des caméras pour rendre visible l'effondrement mental du héros qui explose vers la fin. Dans la scène finale, on distingue clairement Sam mais tous les autres personnages dans le plan, comme par exemple les policiers qui essaient de l'arrêter, sont flous, une métaphore pour montrer son détachement du monde, son égarement et son état de délire. Dans ce cas, comme dans *In the Valley of Elah*, *Brothers* décrit un récit dans lequel la faiblesse d'un père conduit à la faiblesse d'un autre père. La différence est que dans *Brothers*, le fils de la seconde génération n'est pas mort à la guerre, mais traumatisé, ce qui nous permet de prédire les effets de sa faiblesse sur la troisième génération de la famille. Autrement dit, alors que *In the Valley of Elah* met en lumière deux générations d'une même famille, *Brothers* se concentre sur trois. Cela permet au film d'illustrer le cycle de la destruction qui se poursuit sur plusieurs générations. Face à Sam et Tommy, l'un étant le fils préféré du père et l'autre étant détesté par lui, se tiennent les deux filles de Sam, tel un reflet. Le choix du scénario, selon lequel Sam a deux filles et non deux fils, soit une descendance qu'il est en apparence impossible d'élever pour en faire des combattants, souligne sa volonté d'offrir une alternative civile à la société militaire. Entre ces deux filles, le film crée une tension similaire à celle existant entre leur père et leur oncle. La principale raison de cette tension est la rigidité de leur père (et de leur grand-père), les obligeant à faire preuve d'excellence en encourageant la concurrence entre elles. Bien que la concurrence soit toujours présente dans toutes les sociétés et dans la société américaine en particulier, l'éducation dispensée aux deux filles place la compétitivité au cœur de cette dynamique familiale.

En tant que représentant de la société civile, leur oncle Tommy n'encourage pas cette compétitivité. Ainsi, durant la période où il remplace leur père, il règne entre les deux sœurs une forme d'harmonie. Comme mentionné précédemment, la tension éclate à nouveau dès que le père biologique revient du champ de bataille, réveillant à nouveau une forme de concurrence entre les deux.

Cette tension se reflète notamment dans la scène où la plus jeune des filles affirme que tout le monde préfère sa sœur aînée, et qu'elle n'a aucune chance de rivaliser. Cette tension éclate lors du dîner d'anniversaire de la fille aînée, au cours duquel la jalousie de la sœur cadette et son besoin d'attirer l'attention génèrent de nombreuses querelles qui assombrissent le repas. A la fin de l'incident, la fille aînée dit qu'elle n'a qu'une envie, à savoir mettre fin à sa fête d'anniversaire et rentrer à la maison pour dormir et échapper au conflit dans lequel sa famille est plongée. Dans la réalité décrite par le film *Brothers*, la structure défectueuse de la famille américaine ne permet pas de célébrer un anniversaire correctement. Il convient de préciser que la critique contenue dans cette scène est accrue, dans la mesure où elle s'appuie sur un modèle immuable du cinéma américain hollywoodien populaire, selon lequel les repas d'anniversaire/Noël/Thanksgiving, et toute autre réunion de famille traditionnelle permettent de résoudre les conflits, de supprimer les menaces pesant sur l'ordre familial, de recoller les morceaux et de rétablir l'harmonie familiale. Ici, cette situation sert surtout à détruire davantage l'harmonie et à accroître la menace pesant sur l'ordre familial. Autrement dit, *Brothers* utilise la convention habituelle du cinéma familial américain et la retourne afin de miner l'ordre existant de la société américaine.

Comme l'écrit Emmett Earl, il y a un message politique dans le film même s'il est très subtil. On assiste à une transmission intergénérationnelle du traumatisme du vétéran de guerre de père en fils. Le père n'arrive pas à communiquer ses traumatismes de guerre à ses fils, et sa préférence pour l'un rabaisse l'autre. Ce n'est donc pas une surprise que le fils non favori se trouve en prison<sup>117</sup>. Comme dans *In the Valley of Elah*, *Brothers* présente une image de la réalité qui établit un rapport direct entre la guerre du Vietnam et la guerre en Irak, ainsi qu'entre le père qui a combattu au Vietnam et celui qui a combattu en Irak, et à ces deux couches s'ajoute une troisième. De la même façon que la guerre au Vietnam a eu un effet dévastateur sur les enfants élevés par les pères qui y ont combattu, la guerre en Irak aura également un effet dévastateur sur les enfants des soldats. Plus tard, je décrirai comment *Grace Is Gone* ne présente aucune influence similaire sur les deux filles endeuillées.

On peut même dire que *Brothers* et le cinéma américain contemporain qu'il représente, tracent l'équation suivante : **A.** La guerre du Vietnam / le personnage paternel militariste qui voit dans le service militaire une valeur supérieure et qui ne peut fonctionner en dehors du champ de bataille / la destruction d'une génération de la famille ; **B.** La guerre contemporaine au Moyen-Orient / le personnage paternel militariste qui voit dans le service militaire une valeur supérieure et qui ne peut fonctionner en dehors du champ de bataille / la destruction d'une génération de la famille.

En conclusion, on peut voir *Brothers* comme une continuation directe de *In the Valley of Elah*, reprenant de nombreux thèmes et affirmations de ce dernier, les soulignant et les

---

<sup>117</sup> Early, E., 2014. The alienated war veteran in film and literature. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, NC, p. 141.

amplifiant, tout en mettant en évidence les trois caractéristiques du cinéma américain contemporain par rapport à la guerre. Tout d'abord, en présentant la guerre comme un événement visant uniquement à satisfaire le désir militariste de l'homme américain. Ensuite, en présentant la guerre comme un événement qui affecte la famille. Et enfin, en présentant la guerre comme un événement nuisant à la figure du père américain, qui en réalité est le thème central drainant les motifs et les affirmations de ces films. Comme dans *In the Valley of Elah*, dans *Brothers*, la guerre au Moyen-Orient sert de contexte et d'exposé uniquement, mais la véritable guerre a lieu au sein de la famille américaine. Le blog Stage Screen relève cette caractéristique et la place dans un contexte historique en définissant un nouveau cycle de cinéma de guerre, où la vraie guerre ne se passe pas au front mais bien à l'arrière<sup>118</sup>.

En plus, comme dans *In the Valley of Elah*, *Brothers* présente la raison de la guerre au Moyen-Orient comme découlant du besoin constant de l'homme américain d'un engagement dans la guerre. *Brothers* présente la guerre au Moyen-Orient comme une campagne futile et inutile, dont la seule conséquence peut être la perte de vies.

Dans les deux films, le drapeau américain est beaucoup plus qu'un objet, son apparition et son positionnement sont très précis et importants. On peut par exemple mettre en parallèle l'un des premiers et l'un des derniers plans de *Brothers*. Dans le second, on voit des plans généraux, des soldats ou ex-soldats dans la nature. Mais dans le premier plan, le drapeau

---

<sup>118</sup>"Sometimes one encounters the opinion, there are no contemporary war films, that they ended with Vietnam, that the only sort of war film is the one that goes back all the way to World War 2. The fact is, however, there are films about the wars of today, Iraq or Afghanistan. But it is also true that those that exist tend to be different from those of the past. The real war, they suggest, is going on at home, among those left behind or those coming back". Krieger, von S., 2011. Film Review: Brothers (Director: Jim Sheridan). Stage and Screen. URL <https://stagescreen.wordpress.com/2011/02/08/film-review-brothers-director-jim-sheridan>.

est au centre de l'image là où il disparaît dans le second, symbole de tout le parcours du film. Pour le soldat et sa famille la vie tournait autrefois autour du drapeau mais ils l'ont finalement écarté de leur vie, pour pouvoir survivre.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

*Brothers* décrit également la guerre comme un événement traumatisant, qui finit par détruire complètement la capacité du mâle américain à être père, et qui provoque la désintégration de la famille américaine et de la société américaine. Comme dans *In the Valley of Elah*, le film rapproche la guerre du Vietnam et la guerre au Moyen-Orient, et affirme que la raison du départ du soldat américain pour combattre au Moyen-Orient relève de l'éducation de son père qui a combattu au Vietnam. Il s'agit ici de la principale différence entre *Brothers* et *In the Valley of Elah*. Contrairement à *In the Valley of Elah* qui se concentre sur deux générations d'une même famille, *Brothers* élargit le cercle et ajoute une troisième génération. Ce faisant, le film montre les effets dévastateurs de la guerre également sur la troisième génération de la famille américaine, et montre qu'entre les membres de cette génération, il existe une concurrence alimentée par la rigidité spartiate de la génération précédente, marquée par le militarisme, et qui conduit vers des résultats

désastreux.

*Brothers* décrit la famille américaine comme un lieu de tension constante entre les fils, qui sont sans cesse soumis au test de leur virilité. Paradoxalement, la seule façon de faire face à cette tension, la tentation de résister à l'épreuve de bravoure, le courage et le militantisme de la famille, participe également au processus de destruction. Une situation paradoxale est créée, dans laquelle toute tentative d'adhérer aux lois de la famille ne fait que la mutiler.

En fait, le film vide de son contenu la conviction selon laquelle le champ de bataille donne l'occasion ultime à l'homme de prouver sa virilité, plus encore que sur le terrain d'athlétisme, dans le monde capitaliste, etc. Dans le contexte historique, l'endommagement de cette virilité exige des réparations et nécessite un rétablissement mais sachant que depuis la guerre du Vietnam, le cinéma américain présente la guerre comme inutile et sans espoir, il n'y a aucune chance de concevoir cette réparation, ni sur le champ de bataille somalien, ni sur le champ de bataille irakien et pas non plus sur le champ de bataille afghan.

L'un des thèmes classiques dans le cinéma contemporain est le rôle joué par les images vidéo "amateurs", filmées pendant la guerre, parfois par les soldats eux-mêmes. Dans *Brothers*, cette idée est particulièrement avancée car on voit le héros en train de filmer un autre soldat, déclarant qu'il a compris la futilité de la guerre, le mensonge de l'armée américaine, et le fait que ses opérations ne servent pas vraiment à défendre le pays et sa famille. Dans cette scène, les soldats se retournent contre le film de guerre classique et tournent leur propre film révélant la réalité de la guerre. Il y a ici une autoréflexion qui montre comment la caméra, quand elle est disponible dans les champs de batailles modernes, permet aux jeunes soldats de relater et de communiquer leur histoire, sans avoir besoin d'un récit de fiction.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

Il ressort de ces films le récit d'une dynastie d'hommes léguant à chaque génération une mauvaise occasion de prouver leur virilité sur le champ de bataille, provoquant ainsi la destruction de l'homme, la destruction du père de famille et de la famille entière.

*Brothers* propose une solution pour stopper ce cycle destructeur, une alternative civile, incarnée par Tommy. Celui qui apparaît au début du film comme le stéréotype du beau-fils de la société américaine, du tire-au-flanc et du marginal, soit l'extrême opposé du cliché de l'homme américain idéal, apparaît finalement comme le véritable héros et représente une rédemption pour la famille en réussissant par sa logique à équilibrer l'incapacité de son père et de son frère à maintenir leurs valeurs militaristes au fil du temps. A la fin du conflit allégorique sur la question des clés de la famille et de la société américaine, *Brothers* souligne qu'il est essentiel que le seul vainqueur possible soit celui qui a choisi de ne pas servir dans l'armée. Ce faisant, le film vide de son contenu la ferme conviction de l'homme

américain excellent durant le service militaire. *Brothers* est en quelque sorte un film-jumeau d'*In the Valley of Elah*, et présente finalement une position de principe identique.

De plus, comme dans *In the Valley of Elah*, *Brothers* se différencie des films de guerre américains traitant du retour à la maison. *Brothers* montre clairement la position de l'opposition à la guerre en Irak via le monologue que Tommy fait contre la guerre. Tommy affirme dès le début qu'il n'existe aucune menace contre les Etats-Unis et que la guerre ne poursuit aucun objectif. De même, nous ne voyons jamais Sam sauver la vie d'un soldat, il est même au contraire responsable de la mort d'un soldat américain. Cette vision de l'inutilité de la guerre est aussi appuyée par la déclaration de Sam selon laquelle il n'est pas un héros et il n'a rien accompli de positif sur le champ de bataille. Le film décide de présenter la guerre au Moyen-Orient, ainsi que la guerre du Vietnam, et toutes les guerres, comme un mal empêchant l'homme de remplir correctement sa fonction au sein de la famille, affectant par conséquent la société américaine et le fonctionnement de la cellule familiale.

Contrairement aux films portant sur la Seconde Guerre mondiale et le Vietnam, dans lesquels la guerre était encouragée ou considérée à sens unique par tous les réalisateurs, *Brothers* désapprouve clairement l'idée de la guerre. Le protagoniste qui exprime une opinion rationnelle et qui ne constitue aucune menace pour les autres dans le film, celui qui ne nuit pas à la famille et qui la prend en charge est en réalité Tommy. Il s'oppose à la guerre de manière claire. Au contraire l'antagoniste, celui qui est directement et indirectement responsable des maux de la famille, est Hank, qui soutient la guerre. Si nous supposons que l'opinion publique tend à favoriser le protagoniste, on peut imaginer que dans le film *Brothers*, le public s'identifie à celui qui déclare la guerre américaine au

Moyen-Orient comme étant complètement inutile et ne causant uniquement un préjudice à la famille américaine, contrairement par exemple au cas de *The Best Years of Our Lives* dont nous avons discuté précédemment.

Comme le montre Winchell, dans *The Deer Hunter*, sur le conflit vietnamien, il n'existe aucune scène de conflit relative à la valeur de la guerre pour le soldat revenu du front et la personne restée en arrière, contrairement à *The Best Years of Our Lives*. Ceci est particulièrement visible car de telles scènes sont assez fréquentes quand l'opinion publique n'est pas favorable à la guerre. Ainsi contrairement aux soldats de la Seconde Guerre mondiale, qui sont perçus comme des héros — la scène dans *The Best Years of Our Lives* relate le cas rare d'un citoyen qui ose contester la justification de la guerre - les soldats de la guerre du Vietnam ont dû faire face à une réaction publique hostile. Cette hostilité se reflète clairement dans *The Deer Hunter*. Selon Winchell, Cimino a choisi de l'éviter dans la mesure où – "une telle scène... aurait politisé le film de telle manière que son point d'équilibre moral et émotionnel aurait été déplacé"<sup>119</sup>. Winchell souligne ensuite<sup>120</sup> que même s'il existe un message politique dans le film, il n'est pas lié à la guerre du Vietnam, et précise que le film, dont la structure est comparée à l'*Odyssée* d'Homère, se réfère à la guerre uniquement comme une aventure virile musclée vécue par trois héros, et analyse le changement de chacun d'eux, et la façon dont chacun s'intègre à nouveau dans sa communauté, une fois rentré chez lui. Ainsi, le film ne se réfère pas aux circonstances historiques de la guerre du Vietnam et ne fait aucune référence aux événements de la guerre

---

<sup>119</sup> Winchell, M.R., 2008. *God, man & Hollywood: politically incorrect cinema from "The birth of a nation" to "The passion of the Christ"*. ISI Books, Wilmington, Dem, p. 151.

<sup>120</sup> Ibid.

elle-même, ni aux facteurs qui ont mené à elle. Même s'il souligne ses côtés négatifs, à la fois sur le plan des événements sur le champ de bataille et sur le plan des difficultés d'acclimatation des combattants de retour chez eux, il choisit de ne pas rendre responsable le personnage du père de famille américain de ces effets négatifs, et ne montre pas la guerre comme la satisfaction d'un désir du mâle américain. Dans le cadre de l'intervention américaine au Moyen-Orient, *Brothers* se retrouve le représentant du troisième volet des films de guerre américains, réalisés après *The Best Years of Our Lives* et *The Deer Hunter*, soit après la Seconde Guerre mondiale et la guerre du Vietnam. Dans les deux précédents films, les réalisateurs ont utilisé l'élément du retour à la maison, pour illustrer la réinsertion des combattants dans une société qui est restée inchangée, c'est-à-dire sans défaut significatif aux yeux du film. Seuls les combattants changent et sont donc contraints de se réadapter à la réalité. Toutefois, *Brothers* utilise le retour à la maison pour analyser ce qui était endommagé, depuis le départ, dans la société. Dans ce film, non seulement le combattant de retour chez lui doit changer, mais la société à laquelle il appartient également. Le commentaire qui résume le mieux le message du film, et son contexte dans l'histoire militaire des Etats-Unis et dans l'histoire des films militaires réalisés dans le pays, est celui d'un internaute qui s'identifie comme *dunmore\_ego* sur IMDB : "*Brothers* parle des conséquences de la guerre, pas de ses causes. Bien que situé en 2007, il n'explore pas les politiques de la fausse guerre contre la terreur du duo Bush-Cheney... Quand un soldat rentre à la maison avec un syndrome post-traumatique, ce n'est pas parce qu'aller au combat l'a rendu inapte à la vie en société mais parce que la guerre laisse place à leur vraie personnalité qui est nécessairement étouffée en société à leur retour. Dans le cas de Sam, pourquoi ne considère-t-on pas que peut-être sa vie de famille permettait en fait de réprimer

un aspect plus sombre et plus sauvage de sa personnalité que son frère avait déjà exprimé ? Est-ce que vous ne détestez pas vivre toute votre vie selon les conventions et que la personne devenue 'mal ajustée' et meurtrière au prétexte illégal de la 'guerre', coûtant ensuite à l'état et aux contribuables des centaines de milliers de dollars en réhabilitation et en besoins spécialisés juste pour revenir au niveau d'ajustement de votre cerveau, soit considérée comme le héros" ? Comme le résume ce commentaire, *Brothers* va même plus loin que *In The Valley of Elah*, et creuse profondément au cœur de la famille américaine pour montrer que le vrai sujet en parlant de la guerre au Moyen-Orient n'est pas la guerre elle-même mais la vérité qu'elle met en valeur, à savoir la maladie de la société américaine qui promet de vrais psychopathes comme de pseudo-héros.



*Brothers, Jim Sheridan, 2009*

## 2.3 *The Messenger* : la culture du deuil et l'éclatement de la famille

La tendance à traiter du deuil et de la douleur dans le cinéma américain contemporain sur la guerre a atteint son apogée en 2010 avec *The Messenger*. Parmi les films abordés ici, c'est celui qui accorde la place la plus centrale aux usages du deuil dans la société américaine. En fait, c'est l'un des premiers films américains ayant pour héros des officiers chargés d'informer les familles de la mort de leurs proches au combat. Non seulement, comme les autres films abordés ici, l'action se déroule à l'arrière et non au front, *mais The Messenger* ne traite que des événements survenus après la mort du soldat, et n'attribue aucune importance narrative ou thématique aux circonstances de sa mort. Il est possible que le caractère unique du film, qui aborde exclusivement le deuil et non l'héroïsme, tienne entre autres au fait que son créateur, Oren Moverman, ne soit pas d'origine américaine mais israélienne, une culture qui octroie une place exceptionnelle et centrale au deuil.

Notons également que, comme dans *Grace is Gone*, un autre film abordant le deuil, *The Messenger* utilise le genre du road-movie pour traiter cette question du deuil. Il suit ses héros officiers lorsqu'ils passent de maison en maison pour informer les citoyens du décès de leurs proches. En fait, la majeure partie du film se déroule dans le véhicule des deux officiers ou sur leur lieu d'arrivée. Comme *Grace is Gone*, l'utilisation du genre du road-movie permet deux choses selon moi : sur un plan pratique, il permet de présenter différents aspects de la société américaine, et ainsi de montrer les effets de la guerre sur diverses populations tandis que sur un plan allégorique, le voyage des officiers dans la région où ils servent présente également un processus personnel : ils cherchent un sens à leur vie après

avoir perdu le sens originel au combat. Le voyage permet de montrer l'ampleur des dommages de la guerre dans la société américaine, dans la famille américaine, mais surtout sur l'homme américain. Ainsi, malgré les différences importantes *entre The Messenger* et les autres films réalisés sur les combats au Moyen-Orient en général, et *Grace is gone* en particulier, le film présente lui aussi les trois caractéristiques des films de guerre américains contemporains que nous avons identifiées : il présente la guerre comme la cause de l'effondrement de la famille américaine, ainsi que de l'affaiblissement de l'homme américain, allant jusqu'au dysfonctionnement et l'empêchant de remplir ses fonctions au sein de la société et de la famille en tant que père. En outre, *The Messenger* présente lui aussi la guerre en Irak comme une guerre inutile et vaine, motivée par l'addiction de la société américaine à la guerre et à son besoin constant de combattre, quel que soit le type de conflit et le but. Selon les interactions évoquées entre les films abordés, *The Messenger* souligne ou reflète clairement des aspects exposés dans d'autres films partiellement ou implicitement.

Ainsi, *The Messenger* développe tout au long du film une scène isolée, récurrente dans la plupart des films évoqués : les deux officiers chargés d'annoncer le décès d'un soldat, frappent à la porte d'une famille américaine, souvent une famille américaine moyenne vivant en banlieue avec le drapeau américain dans le jardin, et l'informent de la mort d'un de ses fils au combat au Moyen-Orient.



*The Messenger, Oren Moverman, 2009*

Dans les autres films abordés, cette scène n'est qu'une étape narrative obligatoire et mineure dans le film, et les officiers chargés d'informer les familles sont des personnages secondaires, négligeables, sans identité propre. Dans *The Messenger*, cependant, lesdits officiers sont les principaux héros.

Mais, bien que la fonction militaire des héros de *The Messenger* soit différente des fonctions des héros des autres films évoqués, leur caractère est similaire. Dans ce cas aussi, la guerre a affecté les protagonistes de telle sorte qu'ils ne parviennent pas à fonctionner correctement dans la société, et certainement pas en tant que chefs de famille. Comme dans les autres films, on suit là aussi deux héros dont la différence d'âge est significative : Tony, le plus ancien des officiers chargés d'informer les familles, a servi durant la première guerre en Irak, et le second, Will, pendant la seconde guerre en Irak. Cela permet donc au film *The Messenger*, comme aux autres films de son genre, de lier une guerre américaine à une autre, faisant de l'une la conséquence de l'autre, et de montrer l'histoire militaire américaine comme une succession de destructions constantes. La présentation de la destruction comme

partie intégrante de la succession distingue le cinéma américain contemporain sur la guerre de celui sur la guerre réalisé précédemment.

Les guerres passées, même celles considérées comme des guerres de choix — la guerre du Vietnam, par exemple — ont été présentées comme des événements historiques sans précédent, nées d'une erreur de jugement momentanée ou d'un contexte donné. Cependant, le cinéma américain contemporain sur la guerre présente la deuxième guerre en Irak comme une sorte de déjà-vu historique, une "erreur récurrente" en quelque sorte. Dans *The Messenger*, comme dans les précédents films évoqués, les circonstances du déclenchement de la guerre ne sont associées à aucun ennemi ou menace pour l'Etat, lesquels ne sont jamais mentionnés dans le film, mais à des circonstances historiques, sociales, physiologiques, psychologiques et politiques existant au sein de la société américaine et n'ayant pas de lien avec le monde extérieur.

Cette déclaration, présentée selon différents degrés de clarté dans les précédents films abordés ici, est clairement mise en évidence dans ce film, et *The Messenger* complète ainsi ceux qui l'ont précédé. Cela transparaît dans une scène où le vétéran déclame devant d'autres personnes rencontrées au pub, un monologue sans aucune nécessité narrative, dont la seule fonction est de permettre au film de consolider ses remarques concernant la guerre au Moyen-Orient. Dans cette scène, l'officier dit que chaque génération dans la société américaine a besoin de sa propre guerre pour 'éteindre la soif des fabricants d'armes et satisfaire l'ambition des militaires qui furent simples soldats dans un conflit avant de devenir commandants dans celui d'après. Ainsi, l'officier met en évidence l'approche selon laquelle la guerre en Irak est une continuation directe de la guerre au Vietnam et est uniquement motivée par le militarisme inhérent à la société américaine. Le film soutient

150

qu'il n'y a aucun espoir quant à une éventuelle interruption du cycle de la guerre tant que la société américaine est gérée telle qu'elle l'est aujourd'hui.

L'officier supérieur établit un lien entre les différentes guerres à différents moments du film, comparant, devant son collègue, la seconde guerre en Irak aux guerres précédentes de l'histoire américaine, que ce soit dans des contextes prosaïques (prévalence du phénomène de la prostitution dans les zones de guerre, par exemple) ou dans des contextes militaires (la différence dans les procédures de notification de la mort d'un soldat selon les différentes guerres, par exemple). Un autre exemple de cette boucle se retrouve dans la scène où les deux protagonistes cherchent à déterminer laquelle des guerres auxquelles ils ont assisté a été la plus audacieuse. Ainsi, le film met en évidence que chaque génération de la société américaine s'implique dans son propre conflit, chaque guerre ne se mesurant pas en fonction d'elle-même, mais en lien avec la précédente et la suivante.

Comme les autres films abordés ici, *The Messenger* ne se contente pas de présenter la guerre en Irak comme un événement historique sans valeur et inutile, mais montre surtout son impact sur la société américaine. *The Messenger* traite du sujet à deux niveaux : il décrit la manière dont la guerre a affecté les personnes rencontrées par les deux officiers et en parallèle, la façon dont elle les touche eux aussi.

A première vue, plus on avance dans le film, plus il devient clair que chacune des familles concernées souffrent à cause de la guerre, ou que les dysfonctionnements dont elles étaient affectées se sont aggravés suite à celle-ci. Dans l'un des cas, il s'avère que le père de famille ne savait pas que sa fille avait épousé un soldat, et l'apprend uniquement après la mort du soldat au combat. Dans un autre cas, les deux officiers sont confrontés à un père ivre et

violent, qui menace de les frapper. Une autre fois, la réaction impassible d'une nouvelle veuve à l'annonce de la mort de son mari laisse penser aux officiers qu'elle entretient une liaison avec un autre homme en l'absence de son conjoint. Cette réaction résulte en fait du comportement de son défunt mari envers elle et son fils lors de ses permissions, qui l'a amenée à considérer son mari comme mort.

Comme les films précédemment évoqués, *The Messenger* présente la guerre comme un facteur empêchant l'homme américain de fonctionner correctement en tant que père de famille. Les officiers ont rarement l'occasion de rencontrer une famille fonctionnant correctement, et inévitablement, les réactions à l'annonce de la mort d'un fils sont soit l'hystérie, soit l'indifférence extrême.

Comme pour les films précédents, *The Messenger* se déroule dans "la vraie Amérique". Cela lui permet de renverser l'image idéale de la famille américaine moyenne, et de soutenir qu'en temps de guerre cette famille s'effrite ou même s'effondre complètement. Comme susmentionné, l'usage du genre du road-movie est idéal à cet égard, puisque les films de voyage sont particulièrement fréquents dans le cinéma américain lors d'une crise sociale, le voyage permettant de comprendre la détresse du pays, de révéler ses nuances et de montrer combien elle est commune et enracinée dans la société. Dans *The Messenger*, comme dans les précédents films évoqués ici et dans d'autres, le véritable combat ne se déroule pas au Moyen-Orient mais dans le cadre de la famille américaine, en banlieue. Comme le dit lui-même l'officier supérieur, tout ce qui reste après le combat au front, est un océan de douleur que les endeuillés et les officiers peinent à affronter.

Le choc du combat chez les deux officiers s'exprime par leur incapacité à fonctionner dans la société. En réalité, l'univers militaire est le seul qu'ils connaissent. L'officier supérieur n'a pas de conjointe ou de famille, et les seules relations dans sa vie sont des rencontres basées sur des rapports sexuels occasionnels. Tout au long du film, il est au bord de la crise de nerf, pour finalement, perdre le contrôle plus et s'écrouler en larmes. Cet officier n'a pas d'amis et n'est pas en mesure de se conformer aux règles de la société civile. Durant le film, lui et son collègue s'opposent sur l'actualité avec quelques jeunes passants, un débat que les officiers ne remportent pas, permettant au film *The Messenger*, comme à d'autres films, de dépeindre une fois de plus la société civile comme supérieure à la société militaire, y compris dans les domaines où l'on s'attend à ce que la société militaire soit la plus forte. Durant le film, l'officier supérieur revient sur la futilité des guerres auxquelles il a participé. Il confie n'avoir jamais eu l'occasion de sauver une vie ou de contribuer au développement de son pays. Ainsi, le seul impact de la guerre selon lui est le dommage causé sur son état mental, l'ayant transformé en épave et le condamnant à vivre sa vie sans espoir et sans objectif. Il est à l'image de l'armée dans laquelle il a servi : il erre sans but.

Le plus jeune officier, de son côté, est présenté comme une personne dont le dysfonctionnement lui a fait perdre l'amour de sa vie. Sa relation est si fragile que sa promise choisit de lui faire part de son mariage en lui envoyant une invitation à l'événement, sans autre forme de préparation, une annonce à laquelle il réagit avec rage en défonçant le mur de sa chambre de son poing. Malgré son incapacité à affronter le fait que son ancien amour ait choisi d'épouser un autre homme, civil, le jeune officier décide de se rendre au mariage, accompagné de son supérieur. La scène de mariage, une sorte de reflet de la scène où ils affrontent le groupe de jeunes, démontre leur incapacité à fonctionner en

société. Ici également, se crée un conflit entre la société civile et l'armée militaire, et là aussi, la société civile apparaît comme étant supérieure, dans la mesure où les officiers se comportent maladroitement en tentant ostensiblement de représenter l'armée. Finalement, ils sont même contraints de partir.

On peut dire que la scène du mariage symbolise l'intensité de l'isolation créée par la guerre dans la vie des deux officiers. D'une part, la solitude absolue des deux personnages principaux, et d'autre part le couple de civils qui se marient. En outre, non seulement les officiers ne jouissent pas du droit à fonder une famille, mais ils ne peuvent même pas correctement célébrer un événement civil heureux et sont expulsés de celui-ci. Ceux qui étaient censés protéger le pays deviennent des marginaux au terme d'une guerre durant laquelle ils n'ont rien apporté au pays. Comme *Brothers*, *The Messenger* présente deux voies que l'Amérique peut suivre, la militaire et la civile. Et comme dans *Brothers*, *The Messenger* montre que la première mène l'homme à un châtement à la fois concret et allégorique tandis que la seconde rend possible l'accès à une vie normale.

La normativité de la société civile est incarnée également par Olivia, la veuve de l'un des soldats dont la mort a été annoncée par les officiers. Olivia est une civile et une femme, elle appartient aux deux catégories représentant dans le cinéma américain contemporain sur la guerre la voix de la raison. Comme les autres films évoqués ici, la femme est celle qui s'oppose le plus clairement à la guerre. Elle le fait dans une scène dont l'existence distingue *The Messenger* des autres films évoqués ici. Contrairement à ces derniers, *The Messenger* ne traite pas seulement de la guerre elle-même et de ce qui se passe après, mais également du processus qui la précède à savoir le processus de recrutement. Par conséquent, ce film développe encore plus profondément la relation entre l'armée et la

société aux États-Unis. Dans cette scène, la veuve voit comment les soldats s'adressent aux jeunes dans un centre commercial et les persuadent de rejoindre l'armée. En observant les recruteurs, Olivia perd son sang-froid et laisse éclater sa rage contre eux. Elle proteste contre la manière dont ils accomplissent le processus de recrutement, mais également contre la guerre et le service militaire en général. Ce faisant, elle parvient à faire partir les soldats du centre commercial et à mettre un terme au processus de recrutement. Cela vient compléter les déclarations de l'officier supérieur concernant la futilité de la guerre et les traduit en action dynamique. De fait, le film propose une équation dans laquelle la société militaire admet la futilité de la guerre, mais ne parvient pas à s'extraire de cette suite destructrice. L'action dynamique est menée par la société civile qui est la seule à pouvoir sauver la société américaine de l'influence destructrice de la société militaire.



*The Messenger, Oren Moverman, 2009*

Comme dans d'autres films la femme civile est présentée comme l'unique espoir de rédemption. L'éventuelle romance pouvant se développer entre elle et le jeune officier

semble être la seule issue pour potentiellement le sauver. En conclusion, on peut trouver dans *The Messenger* les caractéristiques du cinéma américain contemporain sur la guerre en général, ainsi que du cinéma américain contemporain abordant la douleur et le deuil en particulier, une position unique dans le cinéma américain de ces dernières années. *The Messenger* diffère des films précédemment abordés tout en leur ressemblant à bien des égards, renforçant ainsi l'hypothèse qu'il est possible de trouver des points communs aux films américains contemporains sur la guerre.

Le film complète d'une certaine façon les précédents films évoqués, et souligne certaines de leurs déclarations. Il démontre également que le cinéma américain contemporain sur la guerre est un corpus en pleine évolution, dans lequel chaque film met en évidence ce qui est énoncé dans le film précédent et y ajoute ses propres déclarations.

C'est ainsi que *The Messenger* répond aux trois caractéristiques du cinéma américain contemporain sur la guerre que nous avons définies plus haut. Il présente la guerre au Moyen-Orient comme inutile et vaine, motivée uniquement par le besoin constant de l'homme américain de se battre. Dans ce film, la déclaration est présentée à la fois implicitement, par la caractérisation des personnages et le développement de l'intrigue et directement via les propos des personnages, qui sont sans équivoques comparés à ceux des films précédemment évoqués ici.

*The Messenger* utilise le genre du road-movie pour présenter la guerre comme la cause de l'effritement de la famille américaine et du dysfonctionnement de l'homme américain, l'empêchant de s'acquitter convenablement de son rôle dans la société patriarcale. *The Messenger* se distingue des autres films évoqués par les perspectives à travers lesquelles il

examine ces questions, et par sa décision de placer au centre de l'intrigue des personnages qui dans d'autres films n'ont qu'un rôle secondaire, les officiers chargés d'informer les familles.

Comme les autres films abordés ici, *The Messenger* établit un lien direct avec les deux guerres précédentes dans l'histoire américaine, à savoir la guerre du Vietnam et la guerre en Irak, et fait valoir que, bien que ces guerres se soient avérées inutiles, il ne s'agit pas d'événements historiques non corrélés mais bien de maillons de la chaîne indestructible de la belligérance américaine. Paradoxalement, la seule raison d'une guerre est l'existence de celle qui l'a précédée, et ainsi de suite. Ainsi, *The Messenger* s'inscrit dans le courant de pensée du cinéma de guerre contemporain et se distingue du cinéma américain sur la guerre avant le conflit du Moyen-Orient. Il ne présente pas seulement la guerre en Irak comme une guerre de choix, il accuse la structure et la nature de la société américaine comme facteurs de son entreprise, contrairement au cinéma américain sur la guerre du Vietnam qui l'a présentée comme un échec historique aux raisons inhérentes et non reproductibles.

Dans son article qui se demande si les Américains sont accros à la guerre, Stephen Walt répond par la positive et donne cinq raisons à cette addiction. La troisième raison qu'il évoque est directement abordée dans le film : selon lui, en limitant le service militaire aux volontaires, il est plus facile de contenir l'opposition publique à la guerre. Est-ce que Bush ou Obama auraient pu continuer les guerres en Irak et en Afghanistan si la plupart de la jeunesse américaine devait s'enrôler, y compris les fils des banquiers de Wall Street? Walt se pose cette question rhétorique et répond par la négative, en soulignant que dans les nouveaux courants de pensée, le malaise de la société est lié à l'élite économique, à

l'élitisme corrompu partagé par les démocrates et les républicains et surtout au système qui encourage les plus démunis à se sacrifier à l'armée pour les riches<sup>121</sup>.

Une autre différence entre les films sur la guerre du Vietnam et ceux sur la guerre en Irak, exprimée dans *The Messenger*, est son immédiateté. *The Messenger* est un exemple de film de guerre produit pendant le déroulement de la guerre ce qui le distingue des films sur la guerre du Vietnam, produits et distribués uniquement après la fin des combats. *The Messenger* a été introduit auprès des cinéphiles en parallèle des émissions de télévision diffusant des vidéos d'Irak. Ainsi, comme d'autres films mentionnés ici, on peut supposer que les créateurs du film *The Messenger* ont eu l'intention d'influencer l'opinion publique sur la guerre ou du moins, qu'ils avaient conscience de l'effet provoqué par le film. On peut trouver dans le film deux déclarations incitant directement à l'arrêt de la guerre. L'une dans la scène déjà évoquée ici, dans laquelle la nouvelle veuve cherche à mettre fin au processus de recrutement public, et la seconde dans la scène où l'officier vétéran pense qu'il faudrait retransmettre en direct les funérailles et enterrements de chaque soldat tombé au combat, pour sensibiliser le public à ce qui se passe sur le champ de bataille. Dans cette scène, le film souligne plusieurs différences importantes entre la guerre du Vietnam et la guerre en Irak. Il souligne le fait que, durant la guerre la plus récente, le pouvoir potentiel de la télévision est forcément plus important que lors de la guerre du Vietnam. Il met en avant la simultanéité de réalisation des films et des conflits, pendant les guerres au Moyen-Orient. Enfin, *The Messenger* prouve que les films ont le pouvoir d'influencer l'opinion

---

<sup>121</sup> Walt, S.M., 2011. Is America Addicted to War? Foreign Policy. URL <http://foreignpolicy.com/2011/04/04/is-america-addicted-to-war/>.

publique sur la guerre au Moyen-Orient en proposant des déclarations contre la guerre beaucoup plus profondes.

## 2.4 *The Hurt Locker* : la guerre en tant qu'addiction

Le débat animé par les films de guerre américains contemporains sur le lien existant entre la personnalité de l'homme américain et la guerre, ainsi que ses effets, ayant débuté dans le film *In the Valley of Elah*, s'étant poursuivi dans *Brothers*, se développe encore plus par la suite dans le film *The Hurt Locker*. Ce dernier aborde de manière différente le débat mené par les deux films précédents. Comme mentionné, les films sur la guerre au Moyen-Orient ne sont pas homogènes et je pense que précisément en regard de leurs différences, le fait qu'il soit néanmoins possible de leur trouver une structure commune profonde, permet de définir le cinéma américain contemporain sur la guerre et de définir ses caractéristiques. La différence d'années entre *In the Valley of Elah*, *Brothers* et *The Hurt Locker* indique également que ce cinéma est une sorte de corps en constante évolution. Sa structure, bien qu'elle soit restée identique au fil des ans, s'est teintée avec son évolution de différentes couleurs.

Ainsi, *The Hurt Locker* est très similaire, mais aussi très différent de *In the Valley of Elah* et *Brothers*, deux films qui eux-mêmes contiennent initialement de nombreuses similitudes et différences. *The Hurt Locker* leur ressemble dans la mesure où il répond aussi au trio caractéristique que nous avons défini : il montre la guerre comme une addiction de l'homme américain, et comme une action qui nuit à la famille américaine et en particulier à la capacité de l'homme américain à fonctionner. Mais, alors que dans les deux précédents

films, le premier point occupe une place mineure par rapport aux deux autres, dans *The Hurt Locker* ce premier point y occupe une place centrale.

La raison en est que la structure de *The Hurt Locker* se situe à l'opposé de celle de *In the Valley of Elah* et *Brothers*. Tandis que dans ces deux opus, l'essentiel du film se déroule dans la famille, le récit de la guerre restant relativement mineur avec un accent mis sur les scènes à l'arrière, et des scènes au front reléguées au second plan, *The Hurt Locker* est un exemple rare de film se déroulant durant la guerre d'Irak qui relance le genre de films de guerre américains courants pendant la Seconde Guerre mondiale.

Krohn se réfère au film de guerre hollywoodien en suivant les activités d'une unité militaire dans laquelle les héros sont constamment en conflit. Les autres caractéristiques du film de combat sont souvent les suivantes : un groupe de soldats, placé au centre du film, représente un melting-pot de la société américaine (c'est-à-dire qu'il affiche côte à côte des blancs protestants, des blancs catholiques, des afro-américains, des Juifs, etc.), et tous ont un objectif commun - comme par exemple, un voyage ou un ultime combat. Souvent, le commandant du groupe tombe sur le champ de bataille et est remplacé par un des membres de l'unité, un des membres du groupe termine son service et insiste malgré tout pour poursuivre le combat, un conflit survient entre deux membres du groupe mais il prend fin quand les deux unissent leurs forces pour lutter contre une menace extérieure et finalement, le film se termine par un combat de grande envergure, qui marque la victoire des héros et parfois leur défaite. A titre d'exemple, Krohn fait référence à *Air Force* (1943) de Howard

Hawks, qu'il considère comme un prototype du genre, et à *They Were Expendable* (1945) de John Ford<sup>122</sup>.

Selon Krohn, pendant la Seconde Guerre mondiale, cinq films américains uniquement peuvent prétendre à l'étiquette de films de combat quand dans les années 50, au moins une cinquantaine de ce type ont été réalisés. La popularité du sous-genre a uniquement décliné au cours de la guerre du Vietnam, en raison de deux phénomènes particuliers relatifs à celle-ci, que nous avons déjà abordés précédemment : elle fut la première guerre américaine retransmise à la télévision, et elle a été sujette à controverse. Le fait que le public ait été exposé à la guerre pour la première fois de façon directe en étant tenu informé des événements au combat, et le fait que beaucoup ont exprimé leur insatisfaction quant à l'implication militaire de leur pays au Vietnam ont contribué à tourner en ridicule les représentations cinématographiques héroïques et artificielles des opérations militaires américaines. En conséquence, comme déjà mentionné, il reste un seul film de combat significatif, *The Green Berets*, qui fait l'objet de nombreuses critiques.

Le film de guerre américain s'est ensuite développé dans deux directions, le film sur le front et le film dit d'atrocités, qui examine les crimes de guerre commis par l'armée américaine. Ce type de film est presque inexistant dans le contexte de la guerre en Irak, à l'exception de *Redacted* (2007), qui ne fut pas purement un long métrage, mais un docudrame. La raison à cela n'est certainement pas une réduction du nombre de crimes de guerre et il est évident qu'il ne s'agit pas d'un manque de volonté de la part du public de porter un regard critique sur l'armée américaine. Je pense que cela tient à la prospérité du

---

<sup>122</sup> Krohn, B., 2008. *Le film de combat*. Cahiers du cinéma 638.

film documentaire, qui, indépendamment ou non de la guerre en Irak, a atteint son apogée au cours de son déroulement. Dans la mesure où un crime de guerre qui s'est réellement passé fait l'objet d'une enquête d'actualité, pouvant être diffusée aussi bien au cinéma qu'aux informations télévisées, la capacité du film documentaire à l'explorer d'une manière fiable, précise et immédiate est beaucoup plus grande que celle d'un long-métrage. En conséquence, durant la dernière décennie, de nombreux documentaires ont été réalisés sur des événements spécifiques et controversés pendant la guerre, notamment *Gunner Palace* (2004), *Battle for Haditha* (2007), *Standard Operating Procedure* (2008) et *Taxi to the Dark Side* (2007). La plupart d'entre eux ont fait l'objet d'une critique très médiatisée.

Une série de développements publics et cinématographiques a pris l'avantage sur les films de combat et les films sur les atrocités, laissant le film portant sur l'arrière comme sous-genre principal des films de guerre américains à l'apparition de la guerre en Irak. *The Hurt Locker*, par conséquent, fait figure d'exception à cette tendance. En tant que film de guerre, *The Hurt Locker* s'avère être un film exceptionnel, car il utilise les caractéristiques du genre afin justement d'exagérer les déclarations continues des films sur le front, sur le militarisme américain et sa relation avec la société nationale.

En tant que tel, *The Hurt Locker* se déroule presque entièrement au front. Seule l'avant-dernière séquence a lieu à l'arrière. Cette séquence n'est pas utile dans la dimension narrative mais apporte une dimension idéologique. Elle ne fait pas avancer le récit et apparaît dans le film de façon arbitraire, laissant supposer que l'importance est plus symbolique que narrative. En fait, cette séquence est une sorte de pause durant laquelle le soldat joue ponctuellement le rôle de citoyen et de père de famille, ce qui est nécessaire au film pour compléter et affiner les déclarations faites sur la société et l'armée américaine.

Bien qu'il s'agisse d'une courte séquence de trois minutes dans un film de deux heures, elle est utilisée comme la clé pour comprendre l'ensemble du film, et les scènes qui se déroulent avant et après lui font écho. Outre l'hypothèse que le cinéma américain contemporain sur la guerre a tendance à se développer, du moins au moment du présent exposé, on peut également dire que *The Hurt Locker* complète dans une certaine mesure *In the Valley of Elah* et *Brothers*, qui le complètent également.

Un autre exemple de la similitude de ces trois films qui se ressemblent sans être monolithiques, est le genre de la réalisatrice. Contrairement, aux deux autres films, *The Hurt Locker* est dirigé par une femme, Kathryn Bigelow, et le regard porté sur le fonctionnement de la figure du père est différent. Cette fois ce n'est pas un cinéaste homme qui examine la place de l'homme dans la société américaine, mais une femme. Dans la section dédiée au film *Grace Is Gone*, nous étudierons un film dans lequel un cinéaste observe comment un homme fait face à la mort de sa femme pendant la guerre, ce qui indique qu'il existe une diversité de genre dans le cinéma américain contemporain sur la guerre, tant par rapport à ses créateurs que par rapport à ses personnages.

On en a parlé, la séquence qui se déroule à l'arrière vient à la fin de *The Hurt Locker*, mais le film commence et se déroule principalement sur le champ de bataille en Irak, où il suit les activités d'une unité de déminage. Au début du film apparaît un titre indiquant qu'il reste 365 jours avant la fin de la guerre. L'emploi de ce titre est important dans la mesure où il présente la guerre comme étant liée au temps, avec des points de départ et de fin définis. Contrairement aux deux précédents films, au début de *The Hurt Locker*, la guerre est présentée comme un cercle supposé pouvoir s'arrêter. A la fin du film cependant, il devient clair qu'il s'agit uniquement d'une utilisation ironique et artificielle, et que cet usage du titre

164

à la fin et la détermination d'une durée octroyée à la fin de la guerre permet au film de souligner la permanence de la guerre américaine.



*The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008*

Comme mentionné, le sujet principal traité par *The Hurt Locker* est l'addiction de l'homme américain à la guerre. Encore une fois, le cinéma n'est pas le seul à porter cette notion d'"addiction to war". On trouve des traces de cette réflexion dans les médias et la littérature également. Ainsi le New York Times a publié un article intitulé "The Addiction to war" qui analyse les livres *War* et *Restrepo*. Pour le journaliste, même si l'un est de la fiction et l'autre non, que l'un parle du Vietnam et l'autre de l'Afghanistan, les deux ouvrages posent la même question : pourquoi part-on en guerre ? La réponse, selon lui, est que les soldats partent au champ de batailles non pas pour leur roi ou leur pays, mais pour leur "band of brothers". C'est l'esprit de groupe fraternel de l'unité qui pousse les hommes à faire ce qu'ils font au combat<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Greenway, H.D.S., 2010. The Addiction to War [WWW Document]. The New York Times. URL <http://www.nytimes.com/2010/09/22/opinion/22iht-edgreenway.html/>

Rancourt ajoute que les "narratives of addiction" dans les "Iraq Syndrome films" critiquent la guerre qui fait toujours rage pendant leur tournage et rappellent au public que même une nation juste, qui a grandi sur l'ethos de la guerre noble contre Hitler, risque de se ruiner à cause de son addiction insensée à la guerre. Ils posent la question d'une conscience morale face à une culture et une politique en perte totale de moralité<sup>124</sup>.

Pour parler de l'addiction, le film suit le combat de manière unique comparé aux autres films de combat. Cette singularité se retrouve à la fois au niveau du contenu et au niveau du style.

Comme Bruce Bennett et Bülent Diken le décrivent, les premiers mots qu'on entend dans le film sont "la guerre est une drogue", une sorte de déclaration d'intention, qui souligne ce que le film essaie de rédiger, à savoir non pas un compte rendu d'un conflit spécifique mais plutôt un film sur l'expérience générale de l'addiction à la guerre<sup>125</sup>.

Yvonne Tasker & Eylem Atakav expliquent comment le film manifeste visuellement la métaphore de la guerre comme une addiction. Ils analysent comment le film s'ouvre par un titre qui qualifie la guerre d'addictive voire hallucinogène. Cela suggère que le sujet du film est la guerre en général plutôt que simplement la guerre en Irak. C'est pourquoi l'auteure fait ici usage non seulement des conventions esthétiques associées à la guerre en Irak mais aussi des conventions plus anciennes, comme la focalisation sur la psychologie d'un soldat individuel. La métaphore de la guerre comme une drogue, de l'action et de

---

<sup>124</sup> Rancourt, M., n.d. *Rebirth of Cynicism: The Iraq Syndrome in Critical War Films* [WWW Document]. Academia.edu. URL [http://www.academia.edu/1094464/Rebirth\\_of\\_Cynicism\\_The\\_Iraq\\_Syndrome\\_in\\_Critical\\_War\\_Films](http://www.academia.edu/1094464/Rebirth_of_Cynicism_The_Iraq_Syndrome_in_Critical_War_Films), p. 22.

<sup>125</sup> Bennett, B., Diken, B., 2011. *The Hurt Locker: Cinematic Addiction, "Critique," and the War on Terror*. Cultural Politics: An International Journal 7, p.167.

l'adrénaline comme toxiques, est présentée dès le début du film et reste à son cœur jusqu'à sa fin<sup>126</sup>.



*The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008*

Voici donc les éléments d'une analyse profonde du film. A propos du contenu, le film montre les activités de l'unité de déminage comme une série d'opérations et de défis sans rapport nécessaire entre eux et qui ne mènent à aucune fin. Même dans ce film, il n'existe aucune menace existentielle pour les Etats-Unis, et la seule menace que présente le film est en fait la menace de l'armée américaine pour la famille américaine. La force de *The Hurt Locker* résulte de ce qu'il contient et de ce qu'il ne contient pas. Le film de Bigelow n'aborde jamais le contexte historique et politique dans lequel la guerre a éclaté en Irak. Mais, dans ce cas, l'ignorance du contexte détient un pouvoir énorme, car il s'inscrit dans la tentative faite par le film d'isoler l'activité qui y est décrite, dans l'espace et le temps de l'intrigue. Il

---

<sup>126</sup> Atakav, E. and Tasker, Y. (2010) *"The Hurt Locker: Male intimacy, violence and the Iraq war movie,"* (with Eylem Atakav), *Sine*, 1(2): pp. Balio, T. (1993), p. 64.

s'agit d'une activité pure qui se produit dans une guerre pure, uniquement. Cette tendance à extraire des actions du contexte et à casser le mythe selon lequel la guerre vise à protéger la sécurité des Etats-Unis, se reflète dans le style du film : chaque opération des démineurs nous est présentée comme une série de plans courts au cours desquels les actions des héros sont filmées de près. Ainsi le film va à l'encontre du style de mise en scène conventionnelle du film de combat.

Comme Trafton l'explique, l'approche visuelle dans le film n'est pas conventionnelle mais unique et novatrice. Bigelow se distingue de la documentation de la guerre qui était à disposition du public en se servant de plusieurs caméras et par un montage qui propose plusieurs perspectives, ce qui modifie la perception de cette guerre. La multiplicité des points de vue, les vidéos filmées par des soldats, les films documentaires, les reportages à la télévision américaine et sur les chaînes d'info étrangères participent à cet effet. La réalisatrice s'appuie sur le montage du film, qui est plus proche du "nineteenth century American tradition of the moving panorama" que du "static panorama" : de cette manière, les champs de batailles en Irak, que le public pensait déjà si bien connaître, apparaissent étrangement sinistres.

Cela signifie que non seulement *The Hurt Locker* décompose la guerre en une série d'actions, mais il décompose également les actions en une série de mouvements. En fait, on peut même dire que le film est mis en scène et réalisé selon un style qui rappelle des jeux vidéo ou des films basés sur des jeux vidéo, deux genres dont la popularité et le statut ont prospéré parallèlement aux développements militaires au Moyen-Orient.

Comme Trafton l'explique, le style du film peut se comparer au jeu vidéo thérapeutique *Virtual Iraq*, qui, contrairement aux autres films et autres jeux vidéo, ne montre pas "des paysages de champs de bataille panoramiques" et ne se sert pas de "la formule de pathos panoramique" enlevant au spectateur du film et au joueur du jeu tout contrôle du spectacle. Trafton explique aussi que même si la bataille est une échappatoire pour le héros de *The Hurt Locker*, "la cinématographie et le montage ne sont pas en ligne avec cette vision" et donc nous, spectateurs, le suivons sans aucun soulagement face à l'horreur de la guerre<sup>127</sup>.

Patricia Pisters argumente que beaucoup de scènes violentes dans *Battle for Haditha* et *The Hurt Locker* ressemblent à un FPS (jeu de tir à la première personne). Le jeu vidéo a l'apparence de la guerre et la guerre a l'apparence du jeu vidéo. Les films sur la guerre en Irak nous font sentir l'intensité du combat – "ces films questionnent non seulement les effets de la guerre mais aussi, et plus particulièrement, ses images car elles sont diffusées par l'écrasante variété d'écrans des médias contemporains". La présence de plusieurs caméras et de plusieurs écrans dans ces films n'est donc pas due au hasard<sup>128</sup>.

Ainsi, le film présente la guerre en Irak comme une sorte de jeu et ses participants comme des joueurs, dont le motif principal est l'incessant besoin d'adrénaline. La notion de guerre visant à permettre aux hommes américains d'assouvir leur énergie se reflète à la fois dans le regard que le film porte sur ses héros, mais aussi dans les propos des héros eux-mêmes.

---

<sup>127</sup> Trafton, J., 2012. "Things that almost killed me": *Apocalypse Now* and *The Hurt Locker* and the influence of 19th century spectacle art in the war film [WWW Document]. *Frames Cinema Journal*. URL <http://framescinemajournal.com/article/things-that-almost-killed-me-apocalypse-now-and-the-hurt-locker-and-the-influence-of-19th-century-spectacle-art-in-the-war-film>.

<sup>128</sup> Pisters, P., 2010. *Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films*. *Film Philosophy* 14.1, p. 232.

La scène dans laquelle un des soldats déclare que la guerre n'a aucune valeur et que la seule chose qui puisse lui arriver au cours de celle-ci est de mourir illustre ce propos. Le soldat revient avec cette réplique sur des propos similaires énoncés dans *In the Valley of Elah* et *Brothers*, selon lesquels le seul résultat pratique que pourrait avoir le combat au Moyen-Orient est l'assassinat de jeunes Américains. On est aussi confronté à cette philosophie dans la scène où un psychologue militaire explique aux soldats que la guerre peut être amusante voire synonyme de pur plaisir.

Ici, on retrouve l'hypothèse selon laquelle la guerre au Moyen-Orient n'est pas une guerre de nécessité destinée à éliminer toute menace pesant sur les Etats-Unis et leurs alliés, mais une démarche destinée à assouvir la soif de l'homme américain à éprouver du plaisir dans le combat.

Un exemple plus clair est contenu dans une scène où le héros démineur du film reçoit la visite d'un de ses commandants. Dans cette scène, le commandant définit les actions du démineur comme de la pure folie et le traite de fou. Le démineur lui raconte avoir désamorcé 837 bombes durant son service, une quantité qui indique l'intensité de sa tâche, son addiction à celle-ci, son incapacité à arrêter et surtout le fait que la guerre n'est pas menée en fonction d'un objectif quelconque, mais seulement comme une série technique et imparable de défis à surmonter, semblable à un jeu d'ordinateur ou à un sport.

En réponse à une autre question du commandant qui demande quelle est la meilleure façon de désamorcer des bombes, le démineur répond que la meilleure façon de le faire est de ne pas mourir. Pour lui, dans son travail, il n'existe que deux options, la victoire (la vie) ou la

défaite (la mort), ce qui renforce encore plus le manque de contexte dans lequel se déroule la guerre et les similitudes entre elle et un jeu.

En réponse aux propos du héros démineur, William, son supérieur, déclare à nouveau qu'il le considère comme fou mais cela a valeur de compliment, car selon les images de la réalité militaire dessinées par *The Hurt Locker*, plus un soldat est fou, plus il s'épanouit dans l'armée. Le héros ne dément ou ne corrige en aucune façon les paroles de son commandant, et plus tard, il renforce même l'hypothèse que ses priorités et son échelle de valeurs sont différentes d'une personne normale quand il parle de l'excitation qu'il ressent à chaque fois qu'il saisit un objet pouvant causer la mort d'une autre personne. *The Hurt Locker* met en évidence l'impression que la guerre crée chez les soldats une grande excitation, les amenant à revenir encore et encore sur le champ de bataille pour revivre des émotions si intenses qu'elles ne peuvent être vécues dans la vie civile.

Dans le cas du héros, il fait exploser une quantité astronomique de bombes en perpétuelle augmentation pour se sentir vivant. Ainsi *The Hurt Locker* porte atteinte à la raison et justifie ce que nous avons défini comme une des caractéristiques du film de combat à savoir que le héros n'est absolument pas prêt à abandonner le combat, même après une blessure ou la fin de son service (ou pour toute autre raison), indiquant clairement qu'il choisit de risquer sa vie inutilement. La différence est que dans les films de combat précédents, le portrait du soldat têtu, qui veut à tout prix se battre pour terminer une mission précise, cherche ce faisant à remporter l'ultime combat ou la guerre. Dans *The Hurt Locker*, cependant, le héros ne cherche pas à accomplir une tâche, qu'elle soit à court ou à long terme. Pour lui, la guerre ne se termine jamais et ne doit pas prendre fin. William, qui rend dingue ses amis par son comportement imprudent et son mépris des règles militaires,

171

représente le professionnel américain appelé 'Maverick' dans le jargon américain, c'est-à-dire, un rebelle. Le film de Bigelow commence avec une citation indiquant que la guerre peut être utilisée comme une drogue. *The Hurt Locker*, peut-être à son niveau le plus important, explique comment cette drogue opère. D'une part, le film nous fait admirer et même apprécier le professionnalisme non conformiste de William mais d'autre part, plus le film progresse et plus il devient clair qu'il dépeint aussi un portrait du professionnel américain à qui il ne reste plus rien en dehors de son professionnalisme, et qui semble incapable de survivre dans une situation où son professionnalisme ne serait pas éprouvé constamment. En d'autres termes, *The Hurt Locker* trace un portrait de William proche de celui d'un pré-psychopathe.

Le fait que la guerre ne soit qu'une excuse banale à l'inclusion des instincts des soldats est renforcé dans le comportement de ces derniers dans le film et prouve que de la même façon qu'ils assouvissent leurs instincts belligérants contre un ennemi, ils peuvent tout autant reporter leur animalité l'un envers l'autre. Ainsi, l'ennemi du soldat devient arbitraire et son identité ou la menace qu'il représente importe peu. La seule chose qui a une existence réelle est l'instinct de combat du soldat. Cette hypothèse s'exprime dans une scène qui, comme dans la séquence finale, n'a pas de nécessité narrative dans le film, laissant supposer que sa présence vise surtout à renforcer le plan thématique du film, et non son plan narratif.

Dans cette scène, une bagarre évolue entre les soldats, passant rapidement de simple distraction à véritable combat, et se termine même par des menaces et des armes. Dans ce combat, les frères d'armes se retrouvent à se liguer les uns les autres. Les graves conséquences de ce combat n'ont aucun lien avec les objectifs de la guerre, tout comme les raisons du début du conflit. Les soldats commencent à se frapper les uns les autres

uniquement pour assouvir leur besoin d'adrénaline, soit exactement la même raison qui les a poussés à s'engager au départ.



*The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2008*

Comme Bruce Bennett et Bülent Diken l'écrivent, la logique paradoxale de James est telle que pour lui, le risque et le sacrifice sont une drogue, la renonciation du plaisir est un plaisir et la douleur et la souffrance sont impératives pour garder sa subjectivité. Il est la manifestation parfaite du nihiliste radical ou suicidaire de Nietzsche<sup>129</sup>.

Comme mentionné ci-dessus, le conflit interne entre les soldats est une convention récurrente des films de combat américains. Cependant, dans les films de guerre ayant précédé *The Hurt Locker*, le conflit est résolu finalement quand les opposants s'unissent pour éliminer une menace extérieure. Dans *The Hurt Locker*, il n'en est rien. Le conflit se termine uniquement quand l'un des opposants se rend compte qu'il ne peut pas vaincre

---

<sup>129</sup>"James's paradoxical logic builds upon turning risk and sacrifice into a drug, renunciation of enjoyment into enjoyment. Concomitantly, pain and suffering are necessary to him in order to maintain his subjectivity. As such, he is a perfect instantiation of Nietzsche's radical (or "suicidal") nihilist, whose raw material is despair". Bennett, B., Diken, B., 2011. *The Hurt Locker: Cinematic Addiction, "Critique," and the War on Terror*. Cultural Politics: An International Journal 7, p. 174.

l'autre, et aucune réconciliation, ni union de force entre les parties, n'est notée. Le conflit n'a également aucune raison, aucun but réel, et il reste très ordinaire, à la fois dans le monde intérieur du film et dans son contexte narratif, cette scène visant uniquement à souligner que l'homme américain est belligérant.

Bruce Bennett et Bülent Diken notent également que sa violence ne reflète pas une politique. Elle n'a aucune valeur, aucun but et aucune raison d'être sauf la reproduction de la violence, et on se demande : si James nous protège des terroristes, qui va nous protéger de James ? Lui et sa folie font partie du système et sont normalisés par lui<sup>130</sup>.

Le film met en lumière cette hypothèse principalement dans son avant-dernière séquence quand le démineur rentre à la maison, auprès de sa famille. Cette scène permet au film de consolider sa déclaration concernant l'addiction de l'homme américain à la guerre, et montre par la même occasion comment la guerre affecte la famille américaine. De la même façon que le film présente la guerre comme une série d'opérations diverses, le séjour du héros démineur dans sa famille est découpé en une série d'actions. L'achat de produits d'épicerie au magasin, la préparation du dîner, le nettoyage des feuilles sur le toit de la maison sont autant d'actions qui présentent le personnage dans son rôle de père de famille.

*The Hurt Locker* présente les événements au front, en utilisant, de façon expressive et intense, le son et la caméra, tandis qu'il présente la vie à l'arrière de façon paisible et harmonieuse. Les scènes se déroulant au front sont caractérisées par un son tonitruant et frénétique, alors que les scènes se déroulant à l'arrière sont calmes, presque exemptes de son, sans musique, effet ou texte. Dans les scènes du front, l'image est granuleuse mais

---

<sup>130</sup> Ibid, 18.

dans les scènes qui se déroulent à l'arrière, l'image est complètement nette. Ainsi, à son retour du champ de bataille, le héros démineur retrouve le calme absolu. Notons ici que comme pour les autres films, l'arrière dans *The Hurt Locker* est situé loin de l'environnement urbain, et le héros vit dans un quartier tranquille de banlieue. Mais en dépit de l'harmonie à la maison, et bien qu'il revienne chez lui au terme de sa mission, le compte à rebours qui a débuté au début du film s'achevant avant cette séquence, il n'est malgré tout pas en mesure de rester auprès des siens.

Yvonne Tasker & Eylem Atakav remarquent que comme dans bien des représentations hollywoodiennes de la guerre en Irak, il n'y ici aucune clarté sur la mission de l'armée, et le soldat a autant de mal à définir ses tâches militaires qu'à s'adapter à son rôle paternel<sup>131</sup>.



*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008

---

<sup>131</sup>Atakav, E. and Tasker, Y. (2010) "*The Hurt Locker: Male intimacy, violence and the Iraq war movie*," *Sine*, 1(2): pp. Balio, T. (1993), p. 68.



*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008

Le soldat préfère donc retourner sur le champ de bataille à la fin du film. L'inclusion de la séquence un peu avant cette fin du film nous permet d'évaluer les effets de cette décision. Le héros démineur a une femme et des enfants qui ont visiblement besoin de lui, mais il choisit pourtant de les abandonner, et de laisser un grand vide dans leur vie et ce, même si pendant le film, comme les autres soldats, il a exprimé la nostalgie de sa famille. Le thème principal de *The Hurt Locker* n'est pas tant la façon dont la guerre affecte la famille américaine que le besoin d'addiction de l'homme américain auquel répond la guerre. La séquence en question met en évidence ce constat dans le dialogue de fin qui affine les thèmes du film et énonce clairement des idées énoncées partiellement dans *Brothers* et *In the Valley of Elah*. Dans ce dialogue, le héros démineur parle avec son fils bébé, qui ne peut bien sûr pas lui répondre, et il n'est pas évident qu'il soit en mesure de comprendre quoi que ce soit des paroles du père. Le héros dit à son fils que plus jeune, il aimait beaucoup de choses, notamment des choses prosaïques et des choses plus abstraites, mais qu'avec le temps il a commencé à aimer de moins en moins de choses et que finalement aujourd'hui il n'a qu'une passion.

*The Hurt Locker* utilise une expression cinématographique pour présenter cette unique passion du démineur. Afin de renforcer le côté dramatique de la réponse, immédiatement après, est réalisée dans un montage rapide la scène décrivant comment le héros retourne sur le champ de bataille. On comprend qu'il a passé un cap qui fait qu'il ne ressent plus rien pour quoi que ce soit d'autre que la guerre. La guerre est celle qui le pousse à abandonner de nouveau sa famille et à revenir sur le champ de bataille.

A ce stade, se combinent toutes les caractéristiques de *The Hurt Locker* et du cinéma contemporain américain sur la guerre : l'addiction à la guerre vient au détriment de l'amour pour la famille, et fait du personnage qui était père, puis père et soldat, un soldat uniquement, l'empêchant de remplir son rôle dans la famille. La bascule rapide entre la présence du père à l'arrière et au front, et la façon dont le film réalise ce montage, démontre également que la guerre est la principale source d'envie du héros.

Comme le site ArtsMic le souligne, le film a redéfini le genre en renversant tout ce qu'on attend d'un film sur la guerre, parce qu'en le regardant on se demande si le héros aime ce qu'il fait, on se pose la question s'il veut en fait rester en Irak et s'il a mené cette guerre de bon gré<sup>132</sup>.

Un autre effet utilisé par le film à ce stade, est l'usage de titres. Comme indiqué, au début du film, les titres sont utilisés pour indiquer qu'il ne reste que 365 jours avant la fin de la guerre, puis commence le compte à rebours, qui se poursuit avec les autres défis affrontés par le héros. Ce compte à rebours laisse croire aux téléspectateurs que la guerre, ou du

---

<sup>132</sup> Goldberg, E., 2015. 8 Films That Reveal the Shifting American Bias Towards the Middle East [WWW Document]. Mic. URL <https://mic.com/articles/80719/8-films-that-reveal-the-shifting-american-bias-towards-the-middle-east#.bQ2NW9IHj>.

moins la mission du héros, a un sens et devrait se terminer à un moment donné. Cet espoir s'accroît une fois que le compte à rebours cesse et que, par conséquent, le héros rentre à la maison.

A ce stade, on peut penser que le film présente une situation dans laquelle il y a une fin possible à la guerre américaine, mais cet espoir est anéanti lorsque le héros retourne au front après une visite précipitée à l'arrière. Plus important encore, après son retour, le titre réapparaît indiquant 365 jours avant la fin de la guerre. Le film entame ici un cycle continu, dans lequel un compte à rebours en remplace un autre, une visite à la maison étant immédiatement suivie d'un retour au front, et les seules limites connues par le soldat se dessinent entre la vie et la mort.

En s'appuyant sur son expérience, le public peut supposer que même si le soldat survit au nouveau compte à rebours, un nouveau compte à rebours s'ensuivra immédiatement jusqu'à son terme, et ainsi de suite. On comprend que le cycle de la guerre ne s'arrêtera jamais, tout comme le mythe de Sisyphe. La différence tient au fait que Sisyphe n'a pas choisi son destin mais qu'il est condamné à le subir. Dans le cas du héros démineur, sa participation incessante au cycle de la guerre n'est pas une punition ou une fatalité, mais bien le résultat de son addiction à l'expérience unique offerte par la guerre, seul moyen de satisfaire son besoin d'émotions et d'adrénaline.

L'usage de titres, dans le film, lui permet également de jouer avec les conventions du sous-genre des films de combat auquel il appartient. Comme susmentionné, ce genre de films accompagne leurs héros dans un état de conflit perpétuel jusqu'à un ultime affrontement décisif. Durant la majeure partie de *The Hurt Locker*, le film semble être construit sur ce

modèle. Ses héros agissent selon une minuterie fournie par le film lui-même, soit une limite de 365 jours pour compléter leur mission. Les héros connaissent une série de conflits. Mais en raison de la pression du temps et de la définition de la mission, les téléspectateurs assument que ces conflits conduiront finalement à un objectif quelconque. Vers la fin, on assiste à la scène de combat la plus intense du film au terme de laquelle le héros rentre chez lui. Ce moment du retour douloureux ou glorieux du héros dans sa communauté marquerait la fin d'un film de combat classique, mais *The Hurt Locker* n'est pas ce type de film. Ainsi, après son retour chez lui, le héros revient sur le champ de bataille. Il le fait volontairement, sans objectif particulier, parce qu'il se sent vide et inutile à la maison et qu'il aime le combat. Ce retournement du scénario met en lumière le fait que, comme tous les films américains contemporains sur la guerre, *The Hurt Locker* ne traite pas spécifiquement de la guerre au sens propre du terme, mais de la guerre en tant que concept universel. Un film de combat conventionnel décrit comment l'armée utilise l'homme pour remporter le combat, *The Hurt Locker* décrit précisément comment l'homme utilise l'armée.

Parmi les films américains réalisés sur la guerre au Moyen-Orient et ses effets, *The Hurt Locker* est celui qui a remporté la plus grande reconnaissance. Même s'il n'a pas connu de succès au box-office, il a remporté le prix de l'Académie américaine du cinéma dans la catégorie du meilleur film. En conséquence, sachant que d'un point de vue chronologique le film arrive relativement tard dans le développement du cinéma américain contemporain sur la guerre, *The Hurt Locker* perpétue le débat, commencé avec *The Valley of Elah* et *Brothers*.

*The Hurt Locker* continue la discussion, débutée avec les deux précédents films, sur les circonstances du départ à la guerre, et affine encore plus la déclaration reprise dans les

films précédents. Ce sujet qui n'en était qu'un parmi d'autres dans *Brothers* et *The Valley of Elah*, devient principal dans *The Hurt Locker*. Du début à la fin de la guerre, il traite celle-ci comme une addiction et montre le combat au Moyen-Orient comme un autre maillon de la chaîne dont le seul but est de satisfaire l'énergie de l'homme américain, dans un cycle impossible à briser. Ce cycle est exprimé tout au long du film, à la fois au niveau du contenu et du style, et il obtient même une expression claire, presque sans équivoque, dans son dernier dialogue, quand le héros déclare qu'en réalité, la seule chose qu'il aime au monde est le combat.

Ainsi, il y a beaucoup de divergences entre *The Hurt Locker* et les précédents films abordés ici : l'action du combat occupe une place plus centrale que le drame familial, du moins en termes de volume de l'intrigue. Il a été tourné par une femme et non par un homme et il été réalisé plus tard dans la guerre (par rapport à *The Valley of Elah*) jouissant d'un plus grand retentissement. Mais malgré tout cela, les trois caractéristiques présentes dans les deux films précédents sont également relevées ici prouvant que le cinéma américain contemporain sur la guerre, bien qu'il ne soit pas monolithique, peut malgré tout se définir autour d'une structure en profondeur.

Comme dans *In the Valley of Elah* et *Brothers*, *The Hurt Locker* présente la guerre américaine comme un cycle de destructions implacables qui porte atteinte à la famille américaine, empêche le père américain de remplir correctement son rôle, et surtout, dans le cas de ce film, décrit la guerre comme un processus arbitraire, dépourvu de tout objectif et résultant uniquement de l'addiction de l'homme américain au combat. Dans les deux films précédents, a été fait le lien entre la guerre du Vietnam et la guerre en Irak, mais

l'accent a été mis sur le concept de la guerre en tant qu'addiction et sur le lien entre l'adrénaline et la guerre.

*The Hurt Locker* ne fait pas le lien entre les guerres, mais il complète *In the Valley of Elah* et *Brothers*, dans la mesure où il fournit une explication physio/psychologique aux nombreuses guerres de l'histoire de la société américaine et la présente comme la conséquence d'une addiction imparable.

*The Hurt Locker*, conformément à la vision du monde du cinéma américain contemporain sur la guerre, qui voit l'homme américain comme une victime de la guerre et également comme son instigateur, refuse de montrer le soldat uniquement comme une victime des circonstances de guerre, entraîné sur le champ de bataille par les décisions des autres, qui fait son possible pour s'en échapper et retourner à sa vie normale et qui s'il perd son humanité ce faisant, considère que dès le début il a été enfermé dans une situation inhumaine et injuste.

Ainsi, contrairement aux cinéastes sur la Seconde Guerre mondiale et sur la guerre du Vietnam, aussi critiques qu'ils aient été, il préfère montrer le soldat américain comme maître de son propre destin, comme un homme qui a, volontairement, fait en sorte d'être présent sur le champ de bataille.

Comme Paul W. Kahn le résume, le film dénie la possibilité de l'héroïsme et rompt les rapports habituels dans le cinéma entre les valeurs du héros et le succès et la guerre. Si la Seconde Guerre mondiale a promu la liberté comme sacrifice de l'individu pour la nation, si le Vietnam a valorisé la liberté comme une sorte de mépris contre-culturel, la guerre en Irak voit la liberté comme le détachement de l'individu. Il est donc naturel que tandis que

de la Seconde Guerre mondiale il nous reste l'image du "GI" et du Vietnam l'image du "draft-dodger", il nous reste de la guerre en Irak l'image du "military contractor"<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Kahn, P.W., 2017. *Finding ourselves at the movies: Philosophy for a new generation*. Columbia University Press, New York, p. 52.

## 2.5 *Grace Is Gone* : le décès de la mère, la faiblesse du père

Comme mentionné, bien qu'il existe des points communs entre les films américains contemporains portant sur la présence militaire au Moyen-Orient et son impact sur la société américaine, ces films ne sont pas monolithiques. L'exemple le plus frappant est le film *Grace Is Gone* abordé dans ce chapitre. Comme nous le verrons, le film présente des similitudes avec tous les films présentés dans ce travail, pourtant, on observe un renversement des rôles entre les sexes : ici, le personnage blessé sur le champ de bataille est la mère de famille, et celui qui doit gérer l'impact de cette situation sur la cellule familiale est le père.

Il s'agit d'un renversement des rôles cinématographiques sans précédent, portant atteinte à la structure classique des films de guerre américains. Selon cette structure, le père de famille part combattre au front, tandis que la femme est celle qui l'attend à la maison, et, s'il survit, l'accueille à son retour. Il est entendu que dans la société américaine, ce lien entre la masculinité et la guerre n'est pas l'apanage du cinéma. Comme le précise Takacs<sup>134</sup>, durant des années, la tendance dominante dans la société et le gouvernement américain a été de lier la guerre à la masculinité, et la sécurité nationale aux caractéristiques "masculines" comme la compétitivité et l'agressivité, par exemple, mais surtout la rationalité. L'approche selon laquelle être partisan du combat est un signe de masculinité,

---

<sup>134</sup> Takacs, S., 2008. *Jessica Lynch and the Regeneration of American Identity Post 9/11*, in: *Why We Fought: America's Wars in Film and History*. University Press of Kentucky, Kentucky, p. 489.

explique Takacs<sup>135</sup>, a également créé en creux le lien entre opposition à la guerre et féminité, généralement afin de déprécier la protestation, pour ne pas dire l'humilier et la réduire au silence. Par exemple, comme le précise Takacs, des responsables du ministère américain de la Défense, durant de nombreuses années, ont traité les opposants à la guerre de "chattes", "pédés" et "femelles". Par la suite, les penseurs néo-conservateurs, ainsi que le président George W. Bush lui-même, dans un discours public, ont établi un parallèle entre la virilité des partisans de la guerre et la féminité de ses opposants, et ont même qualifié l'administration républicaine de "virile" et le gouvernement démocrate d'"efféminé". Tout comme les films de guerre américains contemporains se focalisent sur la relation entre l'armée américaine et la société nationale, les partisans de la guerre ont combiné des concepts militaires et des concepts sociaux afin de présenter l'opposition à la guerre comme un choix moral médiocre.

Ainsi, l'inversion des rôles opérée dans *Grace Is Gone* neutralise la tactique courante utilisée pour affaiblir les arguments des opposants à la guerre. La décision de placer volontairement la femme au front et l'homme à l'arrière, rompt le rapport historique entre la masculinité et la guerre, et la féminité et la domesticité, et prévient, de ce fait, la possibilité d'avancer que les opposants à la guerre sont dotés de caractéristiques féminines. La réalité montrée dans *Grace Is Gone* est que la féminité est précisément la force combattant en faveur des États-Unis sur le champ de bataille et comme nous le verrons, le personnage de *Grace Is Gone* est représenté doté de traits masculins. Comme écrit Roger

---

<sup>135</sup> Ibid, 489-510.

Ebert, on a vu bien des scènes où des mères informent leurs enfants de la mort de leur père, mais on a vu très peu de scènes présentant l'inverse<sup>136</sup>.

Plus important encore, le film utilise également des moyens d'expression spécifiques pour insister sur le fait que la féminité peut exprimer la force et la virilité peut exprimer la faiblesse. Le film le fait en réalisant une démarche inverse à celle des précédents films présentant des femmes combattantes : ces films, *GI Jane* (1997) ou *Salt* (2010), réalisés après *Grace Is Gone*, ont présenté des actrices qui ont joué le personnage d'une combattante de façon masculine. Par exemple, leurs cheveux ont été coupés, parfois totalement, de sorte que même les personnages qui les rencontraient dans le film n'étaient pas certains, à première vue, qu'il s'agissait d'un homme ou d'une femme. Notons que la même confusion est volontairement introduite dans *Alien* (1979) dont l'héroïne est une femme. Au moyen de cette conception androgyne, les cinéastes ont neutralisé la féminité des combattantes, en ont fait des femmes-hommes et ont empêché l'affaiblissement du lien entre les caractéristiques féminines et l'opposition à la guerre. *Grace Is Gone*, cependant, ne procède pas ainsi, et par conséquent ne permet pas à l'apparence masculine de l'héroïne de compenser le fait que la femme est une combattante. La femme combattante, dans *Grace Is Gone*, est une femme dans tous les sens du terme, du moins, nous n'avons aucun moyen de le réfuter. Ainsi, lorsque la question de l'opposition à la guerre se pose dans le film, et comme nous le verrons, elle se pose, toute tentative d'attribuer des caractéristiques

---

<sup>136</sup>"There have been many scenes where mothers told children about the deaths of their fathers, but almost none where the roles are reversed, as in "Grace Is Gone." The movie comes as a quiet revelation. Every time a news program features the faces and names of U.S. troops killed in Iraq, I feel a little shock when they show a woman. It doesn't seem right. Getting killed in the war doesn't seem right for anyone, of course, but you know what I mean". Ebert, R., 2007. Grace is Gone Movie Review & Film Summary (2007) | Roger Ebert [WWW Document]. RogerEbert.com. URL <http://www.rogerebert.com/reviews/grace-is-gone-2007>

féminines "inférieures" à ces opposants sont stoppées, dans la mesure où le film montre que, dans le cadre de la guerre, la féminité n'est pas inférieure à la masculinité.

Hormis le renversement des rôles entre les sexes, le contenu du film est semblable au contenu des autres films abordés. Autrement dit, bien que *Grace Is Gone* soit traité sous un angle différent, il intègre malgré tous les trois caractéristiques des films de guerre américains contemporains, mentionnés ici. Il dépeint la guerre comme futile et ne satisfaisant que le désir du militarisme, il la lie à l'affaiblissement, voire à l'occultation, du personnage paternel et aux dommages causés à la cellule familiale américaine sur le long terme.

Comme la plupart des films mentionnés ici, bien que *Grace Is Gone* porte sur la guerre au Moyen-Orient, l'action se déroule intégralement dans une banlieue américaine. En outre, même si la guerre est à l'origine des événements du film, il s'agit, en réalité, d'un drame familial plus que d'un film de guerre. Ici également, l'image emblématique du film est celle de la maison américaine, et nous ne voyons pratiquement pas ce qui se passe sur le champ de bataille. Même dans ce cas, la guerre est sans raison, et le film ne laisse apparaître aucune menace pour l'existence américaine. Personne n'y est menacé, et, par conséquent, aucun homme n'y est sauvé : il n'y a pas de place pour la bravoure. Seule la famille américaine est en danger et ce parce que du fait de la guerre, personne ne s'occupe de la sauver. Cette philosophie du film a bien agacé les spectateurs de droite, comme en atteste l'exemple de l'internaute DUKEJBM, qui, dans le forum dédié au film sur IMDB sous le titre "More Liberal Crap" s'attaque au film. Selon lui, celui-ci nie ce qu'il considère comme la réalité et la nécessité de la guerre. Cet internaute essaie d'expliquer pourquoi la guerre était bien inévitable et n'a pas nui à la société américaine, mais l'a bien sauvée :

186

"Hey...AUCUN acte ou activité terroriste n'a eu lieu sur le sol américain depuis le 11 septembre. CECI est un résultat direct de la fixation des extrémistes musulmans dans leur volonté de chasser les 'infidèles' d'Irak. La guerre d'Irak a été un succès clé dans la guerre contre la terreur. Toute personne qui affirme le contraire est insensée. Saddam et son régime fou ont été supprimés de l'équation de la terreur. Des centaines de chefs et de membres d'Al-Qaïda ont été tués en IRAK rien que l'année dernière. Les citoyens irakiens ont souffert mais l'Amérique elle-même est plus sûre et meilleure grâce au sacrifice courageux de nos troupes là-bas. C'est indéniable".

Les premières minutes du film montrent le drame familial, et mettent en évidence son histoire unique. Dans la seconde scène du film, nous voyons le héros, Stanley, prendre part à un groupe de soutien pour les personnes dont les proches sont sur le champ de bataille. Stanley, dont la femme combat en Irak, est le seul homme à cette réunion. Les difficultés rencontrées par Stanley sont similaires à celles des membres féminins du groupe mais parce qu'il est un homme, il existe une différence fondamentale entre lui et les femmes de soldats. Cette différence sera révélée uniquement quelques scènes plus tard. Il s'avère ultérieurement dans le film que Stanley a tout fait pour s'enrôler dans l'armée qu'il n'a pu intégrer en raison de problèmes de santé. Nous comprenons qu'il en a été humilié, un sentiment dont il n'a pas réussi à se défaire. Autrement dit, le film présente une réalité dans laquelle un homme, qui ne peut servir dans l'armée éprouve de la honte, et dans laquelle le service militaire est uniquement un examen de virilité. En fait, c'est un film sur l'échec de l'homme et la culpabilité qui en suit.

Comme *In the Valley of Elah*, *Grace Is Gone* utilise également l'expression cinématographique pour présenter le personnage principal comme une personne qui

fonctionne mal. Dès les premières minutes, Stanley est filmé alors qu'il ne regarde pas vers les spectateurs, et le lieu dans lequel il se tient est décoré de telle sorte qu'il accentue le malaise et la gaucherie avec laquelle il se déplace. Cet aspect atteint son apogée dans la scène tournée dans le magasin de jeux vidéo, où le père cherche ses filles. La scène est filmée de sorte qu'elle le présente comme un homme étourdi et dans le brouillard. En outre, tout au long du film, il ne sourit jamais. Son visage reste morne en permanence. Il se trouve également dans une détresse existentielle. Après avoir appris la mort de sa femme, il refuse même de prier. Autrement dit, cet homme a perdu la foi. Comme l'indique Tasha Robinson, tout cela se manifeste via la mise en scène, parce que "le réalisateur-scénariste James C. Strouse a le bon sens d'effleurer brièvement les questions morales sur l'Irak sans jamais prêcher ou sans tirer de conclusions hâtives. Au contraire, il se concentre sur les personnages et trouve toutes les réponses dont il a besoin dans le visage sensible et incertain de O'Keefe"<sup>137</sup>.

La honte ressentie par Stanley, l'anxiété quant au sort de sa femme et l'incertitude qui entourent sa vie quotidienne, affectent sa capacité à fonctionner en tant que père. En conséquence, la présence de l'un des parents sur le champ de bataille provoque la dislocation de la cellule familiale. Ce processus est illustré dès les premières minutes du film. Comme dans les films abordés précédemment, *Grace Is Gone* montre également une scène dans laquelle le père rentre à la maison et demande des nouvelles de ses filles. Dans ce cas, il constate que le fait que l'armée américaine a réquisitionné la mère de famille, a eu de graves conséquences pour ses deux filles. L'une souffre de troubles du sommeil, et

---

<sup>137</sup> Robinson, T., n.d. Grace Is Gone - Movie Review avclub. URL <http://www.avclub.com/review/grace-is-gone-3172>.

prend l'habitude de se faufiler en cachette hors de la maison et d'errer dans les rues de la ville. L'autre a si désespérément besoin de la présence de sa mère dans sa vie, qu'elle comble ce vide en harcelant des femmes inconnues dans le grand magasin local.

Une autre illustration des conséquences de l'absence d'un parent à cause de la guerre sur la possibilité d'une enfance normale pour les deux filles est la scène dans laquelle l'une d'elles insiste pour regarder d'horribles images d'Irak, malgré la stricte interdiction de son père. Cette scène exprime une différence supplémentaire entre les films sur la guerre du Vietnam et ceux sur la guerre en Irak. Dans la dernière, plus tardive, la couverture télévisée des événements du front est très courante et détaillée et donc la conscience de ce qui s'y passe beaucoup plus grande, pour ceux qui restent à l'arrière.

Le fait que le père ait refusé à sa fille l'accès à l'information sur le lieu où se trouve sa mère, symbolise le thème principal tissé tout au long du film, à savoir, la tromperie et le déni. En fait, tout le film porte sur le personnage paternel qui ne fonctionne pas à cause de ce que la guerre a engendré. Il ne peut pas faire face à la vérité, ce qui l'amène à créer un univers fictif. Dans cet univers, il imagine une vérité à laquelle il peut faire face. En ce sens, *Grace Is Gone* est semblable à *La Vita è Bella* (1997), le film controversé de Roberto Benigni, qui joue également un père dans un camp de concentration et invente un monde imaginaire, afin de ne pas exposer son fils à l'horrible réalité.

Initialement, les tentatives de refoulement et de déni du père dans *Grace Is Gone* s'expriment par l'interdiction faite à sa fille de regarder les bulletins d'information sur les événements en Irak, et l'esquive de toute conversation avec sa famille sur la guerre et les événements au front. Plus important, il refuse de reconnaître la possibilité que la mère de

famille puisse tomber au combat, et évite de confronter ses filles (et surtout lui-même) à cette inquiétude. Tout comme il est incapable de faire face à l'absence de la mère dans la cellule familiale à court terme, il est également incapable de faire face à la possibilité d'une absence sur le long terme.

Par conséquent, après avoir appris la disparition de la mère sur le champ de bataille, lors d'une scène qui est la réplique exacte de celles dans *Brothers* et *The Messenger*, il ne digère pas ce fait, le nie et le cache à son entourage proche.



*Grace Is Gone, James C. Strouse, 2007*

Outre le fait qu'il choisit de cacher à ses filles, autant que possible, les événements sur le champ de bataille, il décide également de ne pas leur rapporter la nouvelle, et prétend que leur mère est encore en vie. Il est évident pour le père qu'à un moment donné, inévitablement, ses filles apprendront le décès de leur mère, mais il choisit néanmoins de les induire en erreur. L'explication, quant à cette attitude énigmatique, vient plus tard, lorsque le père téléphone à son épouse défunte, qui ne peut bien sûr pas lui répondre ou l'entendre, pour lui avouer qu'il ne savait pas comment parler à ses filles et ne sait pas quoi

leur dire. Le père préfère créer un univers d'évasion dans lequel il peut s'échapper avec sa famille.

L'univers d'évasion en question, semblable à celui que crée le père dans *La Vita è Bella*, est absurde et dénué de toute logique. Dans cet univers, le père informe ses filles, inopinément et sans raison aucune, qu'il a décidé de se rendre avec elles pour quelques jours dans un parc d'attractions. Le choix d'un tel parc symbolise la nature de l'acte du père, ce dernier étant en soi un univers alternatif, doté de ses propres règles, créé pour permettre à ses visiteurs de se connecter à nouveau à leurs instincts enfantins et d'oublier momentanément qu'ils évoluent dans la réalité.

Comme les autres films abordés ici, un personnage féminin représente également la voix pragmatique. Ici, en raison de l'absence de la mère, celle qui remplit ce rôle est la fille aînée. Elle est également celle qui fait comprendre à son père, ainsi qu'aux téléspectateurs, l'absurdité de son attitude, elle s'interroge sur la raison véritable du départ pour le parc d'attractions et tente de cerner la logique de cette décision soudaine.

La fille est également celle qui aborde la question de savoir comment combiner cette décision avec l'obligation des filles de se rendre à l'école et celle du père de se présenter au travail. En tant que personnage représentant la raison dans le film, la fille aînée est également celle qui répète à son père l'argument entendu à la télévision selon lequel la guerre en Irak n'est qu'un gros mensonge. Cette déclaration souligne le thème de la tromperie et du déni dans le film et met l'accent sur la critique du film à l'encontre de la guerre, qu'il perçoit comme dépourvue de raison et d'intérêt. Cela a été perçu aussi par une partie du public qui a vu le film, comme en atteste le commentaire de l'internaute spawntmp

sur Imdb : "Quand Cusack dit à sa fille aînée que leur mère 'fait son travail et défend le monde à l'autre bout de la planète' ou quelque chose du genre, la fille, clairement circonspecte, pose la seule question pertinente : qu'est-ce que ça veut dire exactement ? Et Cusack ne sait pas répondre à cette question. Personne ne sait, si j'ose dire".



*Grace Is Gone, James C.Strouse, 2007*

Cette critique de la guerre est renforcée par des moyens artistiques qui nous apprennent la mort de la mère sur le champ de bataille. Dans cette scène, le courage de sa défunte épouse et les objectifs pour lesquels elle est tombée sont rapportés au père, mais ces paroles, prononcées par des officiers de l'armée, sont brouillées à tel point que nous avons du mal à les entendre et qu'elles deviennent impossibles à percevoir et à comprendre. Le film met en évidence l'insignifiance et l'absurdité qu'il prête aux circonstances historiques qui ont conduit au départ de la mère et à sa disparition au combat. Un effet sonore similaire est également utilisé plus tard dans le film. Dans le dernier acte, au cours duquel le père n'a d'autre choix que d'annoncer à ses filles la mort de la mère, nous le voyons annoncer la mauvaise nouvelle, mais nous ne pouvons entendre les mots exacts utilisés, symbole de sa

192

difficulté à s'acquitter de ses devoirs et d'annoncer à ses filles la terrible nouvelle, et symbole de sa maladresse en le faisant.

Pour quelle raison le brouillage sonore montre-t-il, dans le premier cas, l'absurdité de la guerre et, dans le second, la difficulté du personnage paternel à remplir son rôle ? Premièrement, parce que, dans le premier cas, les sons brouillés sont ceux des officiers de l'armée, et dans le second, ceux du héros. Ensuite, dans le premier cas, il est fait une référence précise aux circonstances de la mort de la mère, référence que le film estompe délibérément pour illustrer à quel point elles sont insipides et sans raison, tandis que dans le second cas, leur rappel tient uniquement au décès de la mère, et le film estompe les propos pour illustrer la difficulté du père à assimiler ce fait et en faire part.

Plus important encore, après avoir positionné la fille mature comme personnage le plus rationnel de la famille, c'est également elle qui est finalement choisie pour faire l'éloge de la mère, un rôle qui incombe normalement au père, incapable dans ce cas de s'acquitter de cette tâche, tout comme il ne parvient à s'acquitter d'aucune autre tâche dévolue à son rang. L'illustration la plus évidente de la polarité entre l'existence du père qui fabrique des mensonges et qui n'a aucun moyen d'empêcher leur réfutation et l'existence de la fille aînée, le personnage le plus prudent de la cellule familiale, s'exprime dans la scène où le père feint de téléphoner à l'enseignante de sa fille. La fille, qui tout au long du film se trouve un pas en avant de son père, se rend compte qu'il a menti et qu'il lui était impossible de contacter l'enseignante dans la mesure où elle avait elle-même essayé de la contacter précédemment, en cachette, et avait appris qu'elle était en salle d'accouchement. En se rendant compte que son père lui a menti, elle comprend que son père essaie également de lui cacher quelque chose, à elle et sa sœur, une chose terrible. Autrement dit, dans *Grace*

193

*Is Gone*, le père est si faible qu'il ne peut pas dire la vérité à ses filles, et ne peut même pas leur mentir de façon convaincante.

Le frère de Stanley incarne celui qui clarifie les conséquences du dysfonctionnement sur le long terme. Comme dans *Brothers*, *Grace Is Gone* confronte également deux frères représentant deux approches différentes de l'Américain envers l'armée. Dans le cas de *Grace is gone*, Stanley, le mari endeuillé, est celui qui voit le service militaire comme un sujet de fierté, et qui se serait enrôlé s'il avait eu les aptitudes physiques nécessaires. En revanche, son jeune frère John, qui, comme le frère cadet dans *Brothers*, n'a en apparence aucune éducation ou profession, et passe son temps à fumer et boire, voit le service militaire comme un sacrifice inutile et superflu. C'est le personnage du frère qui positionne le film comme un film antimilitaire, et c'est aussi le caractère de ce personnage qui le définit comme un film antimilitaire révolutionnaire, dans le sens où c'est le "loser" et pas le héros qui porte la voix de la raison dans le pays.

Stanley, comme mentionné, choisit de vivre dans le déni et refuse d'entendre la critique de son frère rebelle, qui véhicule également dans le film une déclaration à l'encontre de la guerre en Irak. Ainsi, Stanley ne néglige aucun moyen pour réduire son frère au silence, et prend soin de le faire taire en utilisant la violence verbale voire même physique. Par contre, il n'a aucune réponse satisfaisante à opposer aux arguments anti-guerres. Comme l'indique le New York Times : "Le film permet aux critiques sarcastiques de John de s'épanouir sans

contre-arguments sérieux au-delà de la profession de loyauté et de confiance dans le pouvoir de Stanley".<sup>138</sup>



*Grace Is Gone, James C. Strouse, 2007*

Comme précisé, en vertu du fait que, comme les autres films de ce genre, *Grace Is Gone* ne porte pas réellement sur la guerre américaine, mais sur son impact sur la société américaine, même la critique émise par le jeune frère n'est pas une critique spécifique portant sur les actions de l'armée américaine, mais sur celles de Stanley. Ainsi, une fois que le frère apprend le décès de sa belle-sœur et se rend compte de l'ignorance de ces nièces, il décide d'affronter son frère sur la question. Au cours de cette confrontation, le frère exprime clairement le message de *Grace Is Gone* et des films de ce genre, qui est uniquement suggéré dans d'autres parties du film.

---

<sup>138</sup> Holden, S., 2007. *Putting Off the Pain of Grief by Starting on a Journey* [WWW Document]. The New York Times. URL <http://www.nytimes.com/2007/12/07/movies/07grac.html>

Le frère prouve à son aîné qu'il cache à ses filles la mort de leur mère : le frère comprend que le temps passé dans le parc d'attractions était un leurre pour dissimuler l'incapacité du père à faire face à l'espace vide laissé dans la famille, mais aussi une sorte de compensation à la mort de la mère et à ses problèmes de fonctionnement personnel. Le frère cadet comprend également que même si, à très court terme, les filles profiteront de cette situation, sur le long terme, elles en souffriront. Ainsi, comme dans les autres films abordés ici, débute un enchaînement sans fin, selon lequel la faiblesse du personnage majeur de la famille engendre la faiblesse de la seconde génération, qui elle-même portera atteinte à sa descendance, une fois qu'elle aura grandi, en un enchaînement inéluctable de l'éclatement familial.

Pour tenter de minimiser autant que possible ce bouleversement, le jeune frère prend sur lui le rôle du grand frère, et ce même si en surface, il est dépeint comme le personnage irresponsable de la famille, symbole du jeune Américain désorienté. Mais comme dans *Brothers*, dans *Grace Is Gone*, le citoyen apparaît volontairement comme un personnage bien plus responsable et comme une source de salut bien plus importante que le soldat ou le conjoint endeuillé de la famille. Même dans ce cas, celui qui n'entretient aucun lien avec l'armée, qui n'a pas la prétention de faire preuve de bravoure ou de sens du sacrifice, est celui qui voit la réalité de manière objective. En conséquence, le frère cadet se permet de réprimander son frère aîné, et le prévient même que son comportement défectueux fera que ses filles souffriront de complexes à l'âge adulte et auront besoin d'une thérapie.

Cette déclaration sans équivoque exprime succinctement le sujet abordé par tous les films de guerre américains contemporains abordés ici : la guerre actuelle a et aura des effets dévastateurs significatifs sur le long terme sur la société et la famille américaine. Il reflète

196

également que tout comme la génération ayant combattu en Irak a souffert et souffre encore des effets de la guerre du Vietnam, la génération adulte américaine dans deux décennies sera également affectée par les conséquences de la guerre en Irak, ce qui pourra conduire à une autre guerre, et entretiendra ainsi la suite incessante de combats au front et de désintégrations à l'arrière.

En conclusion, il semble que *Grace Is Gone* ne convient pas au débat mené présentement car il ne se focalise pas sur un homme tombé ou blessé à la guerre, mais sur une femme. Toutefois, cette différence permet au film d'illustrer l'hétérogénéité des films de guerre américains contemporains. L'inversion des sexes n'amoindrit pas ou ne distingue pas les déclarations de ce film par rapport à celles des autres films "virils", évoqués ici, soulignant plus encore la cohérence des thèmes du cinéma américain sur la guerre au Moyen-Orient.

Ainsi, au-delà du fait que, dans ce film, le mari soit celui qui porte le deuil et la femme celle tombée au combat, il n'existe, en réalité, aucune différence de principe entre *Grace Is Gone* et les autres films abordés ici. Tout comme, dans *Brothers* et *In the Valley of Elah*, les deux pères sont appelés Hank, les personnages féminins principaux de *Grace Is Gone* et *de Brothers*, portent le même nom de Grace, accentuant encore les similitudes entre les films. Il est possible que le nom Grace ait été choisi du fait de sa signification en anglais, la grâce sous-entendant que la femme présentée dans ces films constitue une forme de rédemption.

Comme les autres films abordés ici, *Grace Is Gone* se déroule sur fond de guerre en Irak, mais il s'agit d'un film sur la guerre qui se déroule au sein de la famille. Comme plusieurs autres films évoqués ici, il combine drame familial et film de voyage, ce dernier aspect

illustrant le fait que plus les héros cherchent à s'éloigner de leur réalité, plus ils doivent finalement s'en rapprocher à nouveau et la reconnaître. Tout comme dans les autres films, l'histoire se déroule en banlieue et se focalise sur une famille américaine moyenne, et cette fois encore, les images de la maison sont bien plus nombreuses que celles du champ de bataille.

Plus important encore, le film répond aux trois caractéristiques susmentionnées : il présente une famille impliquée dans la guerre, dans laquelle le père ne fonctionne pas, et ce suite aux événements de la guerre et à ses conséquences. Le film blâme la guerre (ici, la guerre en Irak) pour les dommages causés à la famille américaine à court et à long terme et il présente le combat de l'armée américaine comme dépourvu de toute signification ou valeur réelle et dont la seule raison d'exister tient au fait que l'homme américain est amené à croire qu'il doit combattre tant qu'il le peut. Mais, comme les autres films évoqués ici, ce film présente également une alternative à cette réalité, à savoir l'alternative civile.

Cette alternative civile est représentée par deux personnages : celui du frère, qui du fait de son choix de s'éloigner le plus possible de l'armée, est en mesure de remplir le rôle du personnage mature et responsable de la famille, et le personnage de la fille aînée, dont les vertus de sa féminité surpassent le manque d'expérience dû à son jeune âge, et lui permettent d'incarner la voix de la raison dans le film. Dans ce cas, devant la primauté que la société américaine et le cinéma américain accordent généralement à l'armée et à la virilité, *Grace Is Gone* présente la société civile et la féminité comme les seules alternatives à la spirale de combats et de destructions dans laquelle se trouvent l'armée, la famille et la société américaines. Surtout, comme les précédents films contemporains évoqués, c'est un film sur la guerre au Moyen-Orient, mais qui parle de la guerre en tant que telle et de

198

comment elle détruit la société américaine au sens général. Dans le commentaire de l'internaute inanhaze, on peut voir que plusieurs spectateurs sont d'accord : "Si on considère que la politique internationale des Etats-Unis a été responsable de la mort d'entre 16 et 20 millions d'hommes, de femmes et d'enfants tués ces 50 dernières années et que des centaines de millions de plus ont été blessés en silence par ses politiques économiques...il est tout à fait raisonnable de parler des Etats-Unis comme d'une nation impérialiste et mauvaise. Ne soyons pas stupides : c'est un exemple de cinéma tout à fait anti-guerre...mais pas anti-guerre d'Irak en réalité. C'est une prise de position très puissante contre toute forme de guerre à cause du prix humain et des réactions conflictuelles sur la guerre".

## **2.6 *Taking Chance* : le double enterrement du soldat**

Comme mentionné ci-dessus, l'une des caractéristiques du cinéma américain relatif à la guerre, au cours des dix dernières années, est le fait que les films ne traitent absolument pas de la guerre elle-même, mais de ses effets sur la société américaine. Ils se déroulent plus à l'arrière qu'au front. Cela est particulièrement vrai pour un courant de ce type de films, qui se concentre sur la tragédie et le deuil, deux sujets que le cinéma américain a peu traité au cours des années. *Grace Is Gone*, dont la singularité se trouve également dans le renversement des rôles entre les sexes, a été le premier exemple de ce courant. Nous allons à présent discuter d'un autre cas, *Taking Chance*.

Ces deux films diffèrent à bien des égards, cependant ils sont similaires en ce que leur intrigue décrit comment la société américaine fait face à la perte. Les vrais héros du film, ou du moins ceux qui ont mené leur intrigue, à savoir les soldats morts au combat, ne prennent pas part au film et ils existent principalement dans l'esprit ou les souvenirs des personnages.

Ces films sont également semblables dans leurs réponses aux caractéristiques du cinéma américain relatif à la guerre au cours de la dernière décennie, tel que présenté plus tôt. *Taking Chance* présente les trois caractéristiques dont nous avons parlé dans le contexte de *In the Valley of Elah* et *Brothers* : il décrit la guerre comme n'étant là que pour satisfaire le désir de l'homme américain. Il demande quelle est la justification de la guerre en Irak et la présente comme une menace sur la cellule familiale américaine, et particulièrement sur le

fonctionnement de la figure du père dans cette cellule. Comme dans les trois précédents films sur la guerre en Irak, ici aussi l'image de la maison de banlieue est plus récurrente que toute image de guerre. Dans ce film, il n'existe en fait aucune scène sur le champ de bataille, lequel n'est mentionné que dans les conversations entre les personnages. Une autre image commune au film, qui lui est propre, est celle du cercueil, qui est en fait le thème le plus important. *Taking Chance* traite individuellement des processus d'enterrement des soldats américains. Il s'agit d'un double enterrement : celui du corps physique du soldat, mais également de son rêve de devenir un héros.



*Taking Chance*, Ross Katz, 2009

Comme dans *In the Valley of Elah*, le soldat défunt n'est pas présent dans le film. Le principal protagoniste Michael, un officier, accompagne le cercueil pour son dernier voyage. Comme dans *The Messenger* et *Grace Is Gone*, le film appartient au genre du road-movie, un genre qui a toujours servi le cinéma américain pour questionner l'état de la nation. Dans ce cas, le voyage permet de voir comment Michael fait face à son double rôle

: à la fois soldat, percevant l'armée américaine comme une grande famille dont il est l'un des fils, et envers laquelle il s'oblige avec dévotion, et chef d'une cellule familiale, époux d'une femme et père de deux enfants.

Ce double rôle se reflète dès les premières minutes du film : la première scène se déroule dans la base militaire où Michael occupe des fonctions administratives et la seconde scène se déroule à son domicile. Comme d'autres films réalisés sur la guerre en Irak, Michael vit dans une banlieue américaine typique, symbolisant le fait qu'il s'agit d'un Américain moyen, et la maison ainsi que la cellule familiale correspondent au stéréotype de l'Américain moyen. Les familles dans les films américains sur la guerre en Irak examinés ici, ne proviennent jamais d'un milieu urbain, et ne sont jamais démantelées ou désintégrées en premier lieu : l'éclatement de la famille vient après la guerre, et non avant.

Comme dans les autres films, la maison nous est présentée au départ dans son plan d'ensemble, un plan sur lequel le film reviendra plusieurs fois. Ce plan symbolise pour les téléspectateurs l'harmonie absolue du quartier résidentiel. Exactement comme dans *In the Valley of Elah*, on trouve un drapeau américain ondulant dans la cour et exactement comme dans *In the Valley of Elah* et *Taking Chance*, le drapeau apparaît au début et à la fin du film. Bien que ce drapeau se situe à l'entrée de la maison, il est également celui qui empêche le père de famille d'y rester, car son engagement envers lui le conduit à abandonner sa famille. En réalité, le drapeau à l'entrée de la maison représente la plus grande menace pour son intégrité.

Cette menace nous est présentée lors de la première rencontre des spectateurs avec Michael. Dans cette scène, il confie avec véhémence à l'un de ses camarades de service son

ras-le-bol du travail administratif réalisé dans le cadre de ses fonctions et précise qu'il ne s'y investit pas. Selon lui, peu importe la raison, tout ce qui compte pour un soldat c'est d'être "là-bas" ("Being There"). Ce concept "être là-bas" ("being there") est répété à plusieurs reprises dans les films mentionnés ici. Il symbolise également les limites claires et polarisées entre le front et l'arrière, ainsi que le désir du soldat d'être sur le champ de bataille. Se trouver au front est le cœur de l'existence du soldat, là où existent des lois propres. Juste après, nous nous attendons à ce que Michael rentre à la maison pour jouer son rôle de père et veiller à ce que ses enfants mènent à bien leurs tâches en leur préparant le dîner et les entourant de chaleur.

Cependant, son rôle important dans la cellule familiale ne réduit pas même légèrement son aspiration à "être là-bas", et dans la scène suivante, il demande à se voir assigner une mission qui lui permettra d'être plus impliqué dans l'effort de guerre. Comme indiqué, cette mission consiste à accompagner le cercueil d'un soldat dans son dernier voyage et exige de Michael qu'il s'absente de la maison durant une semaine. Ces interactions entre le respect de son engagement à accompagner le cercueil et l'éloignement de sa famille se reflètent dans la séquence où ces deux processus sont présentés côte à côte de manière similaire. D'un côté, la caméra montre le cercueil, puis s'éloigne de lui en un mouvement de la dolly. De l'autre, elle montre également le dîner en famille, en présence de Michael, mais s'éloigne des membres de la famille en un mouvement similaire de la dolly. Immédiatement après, Michael annonce à sa femme qu'il doit partir pour un voyage d'une semaine au service de l'armée.

Comme mentionné ci-dessus, dans les films relatifs à la guerre en Irak, la femme représente souvent la voix de la raison. Ainsi elle demande la signification de cette décision et essaie

d'identifier auprès de Michael les raisons qui l'ont amené à prendre une décision si soudaine. Michael répond évasivement à ses revendications, mais la réponse nous est révélée plus tard, lors des conversations avec les personnages qu'il rencontre lors du voyage. Il est parti escorter le cercueil car il ne pouvait supporter l'idée de remplir son rôle de père de famille à part entière, alors qu'il était tenu de remplir son rôle de soldat dans l'armée américaine.

Les relations entre Michael et les personnages rencontrés durant le voyage - des soldats et des civils - sont généralement celles dans lesquelles il joue le rôle d'un père. Parce qu'il est souvent plus âgé et expérimenté que son interlocuteur, il affiche une attitude condescendante, autoritaire et responsable. Il s'agit à mon avis d'un fait important. En effet, il existe dans le film deux générations de soldats américains, ce qui nous permet d'imaginer le militarisme de l'armée américaine comme un procédé de chaîne historique. Si les soldats constituaient une seule et unique génération, comme cela arrive souvent dans les films relatifs à la guerre du Vietnam, leurs actions seraient dépourvues de contexte historique et social.

La mise en avant de deux générations permet de désigner un coupable et de mettre en évidence que le désir des États-Unis pour la guerre n'est pas de l'ordre de la nécessité mais le résultat d'une éducation et d'une politique. La guerre du Vietnam a été présentée la plupart du temps au cinéma comme une défaillance historique, née d'une erreur de jugement ou de fausses priorités, mais la guerre au Moyen-Orient est présentée dans les films mentionnés comme un lien supplémentaire et inévitable dans une chaîne alimentée par le désir de guerre de la génération des pères, conduisant également leurs enfants à être acteurs, la recherche de la guerre étant la seule réalité dans laquelle évoluer.

La première conversation entre Michael et l'un des jeunes l'ayant accompagné illustre ceci. Cette conversation est consacrée à l'expérience militaire en général, et à l'expérience irakienne en particulier. Michael explique qu'il a voulu s'engager dans l'armée dès 17 ans. Il l'a tant désiré qu'il ne pouvait plus supporter d'attendre jusqu'à l'âge officiel du recrutement, à savoir 18 ans. Pour lui, le service militaire ne constituait pas une obligation technique, mais une passion qu'il devait réaliser. Il convient de supposer que, dans un film de guerre israélien, en se basant sur une terminologie militaire israélienne, Michael aurait été lui-même défini ou appelé par les autres "empoisonné". Une fois cette passion réalisée, comme le décrit Michael, il a été empli d'un sentiment d'euphorie. A ses dires, il a apprécié chaque minute de son service, et en particulier la guerre.

Le fait que Michael présente l'expérience du combat comme un plaisir pur surprend son jeune interlocuteur. A cette surprise s'ajoute une seconde question : suite à l'incapacité à comprendre ce que fait l'armée américaine "là-bas", il se demande pourquoi les actions de l'armée en Irak doivent conduire à la mort de soldats, et notamment à celle de l'un de ses amis de lycée. Michael ne répond pas à cette question, et ainsi, nous est révélé l'écart entre l'image du père et de l'élève. Selon le personnage du père, il est évident que tout garçon souhaite devenir soldat, quel que soit le prix à payer. Son élève, lui, ne voit aucune logique à rejoindre l'armée. Dans la présente scène, celui qui ne comprend pas pourquoi l'implication des États-Unis en Irak est essentielle, peut trouver la raison dans la génération des pères qui gère la famille et l'Etat, et pour qui le combat est une chose naturelle et nécessaire pour tout jeune homme.

L'addiction de Michael au champ de bataille est encore plus révélée dans la conversation menée avec un militaire à la retraite et plus âgé que lui, durant laquelle il avoue sa nostalgie de la guerre.

Il convient de noter que dans toutes ces conversations, Michael parle toujours de la guerre, du combat et de sa passion pour ce dernier, en tant que concept général, et non comme une chose dépendante des circonstances et du temps. Il ne dit pas qu'il ressent le besoin d'être sur le champ de bataille pour s'impliquer spécifiquement dans le conflit irakien et il ne parle pas de la victoire dans la guerre actuelle comme d'un élément susceptible de conduire à la paix, rendant la notion de conflit obsolète. En fait, pour Michael, la fin de la guerre n'est pas une option car il est plausible que pour lui, la guerre est une action incessante, sans fin, dont les objectifs déclarés ne seront jamais atteints.

La passion de Michael pour la guerre est si intense qu'elle constitue une expérience au sens le plus littéral du mot : pour lui, il n'y a pas de vie sans elle. Malgré le fait qu'il ait une carrière en dehors du champ de bataille et qu'il s'occupe de deux enfants, Michael déclare se sentir sans valeur tant qu'il n'est pas "là-bas", et refuse même d'accepter le fait que la nécessité de prendre soin de sa famille l'exonère de l'obligation d'être présent sur le champ de bataille. Selon ses dires, on peut facilement discerner à quel point le besoin de combattre fait partie de lui. Il déclare vouloir combattre parce qu'il est formé pour. Autrement dit, selon Michael, celui qui a été soldat restera toujours soldat. On peut donc conclure que le militarisme de sa génération sera également légué à la génération suivante voire si possible encore à celle d'après.

Le niveau d'addiction de Michael à l'expérience militaire, est exprimé de deux autres manières, lesquelles se recoupent parfois les unes avec les autres : le fossé qui existe entre lui et les institutions non militaires, et l'importance qu'il attache aux symboles et aux rituels militaires.

A cet égard, prêtons attention au début du film, à la scène dans laquelle Michael doit se soumettre à des contrôles de sécurité à l'aéroport. L'agent de sécurité exige de manière agressive que Michael retire son uniforme et le fasse passer à travers le détecteur de métaux, comme le font tous les passagers, Mais Michael refuse de le faire par peur d'endommager les diverses décorations de l'uniforme. L'agent lui explique que justement du fait de ces décorations métalliques, il est obligé d'examiner l'uniforme méticuleusement, mais Michael refuse de s'incliner. Le débat entre les deux crée une longue file d'attente de passagers alors qu'aucun d'entre eux n'est soldat et certainement pas un soldat décoré. Ce conflit révèle deux choses : le fait que Michael se considère comme une entité distincte de l'entité civile - considération qui se reflète aussi dans la scène suivante, quand Michael commande de l'eau auprès de l'hôtesse de l'air, tandis que le passager assis à ses côtés commande un whisky. Ensuite l'importance quasi obsessionnelle voire mystique attribuée par Michael à l'uniforme et aux décorations qu'il porte au point qu'il refuse de les soumettre aux normes de sécurité qu'il a lui-même créées.

Le fait que l'addiction de Michael à l'expérience militaire a créé chez lui un fétichisme des uniformes et des rituels militaires peut être vu encore plus clairement par la suite, dans la scène où Michael participe aux dispositions funéraires du soldat décédé. Dans cette scène, Michael demande de veiller à ce que l'uniforme du défunt soit correctement arrangé, dans ce qui pourrait être considéré comme un acte morbide, voire nécrophile. En réponse, il lui

207

est dit que les funérailles auront lieu à cercueil fermé car la famille ne souhaite pas que le corps soit exposé à d'autres personnes. Malgré tout, Michael insiste pour voir le corps et veiller à ce que, même mort, le soldat soit un modèle d'ordre militaire. Dans la mesure où il est évident qu'aucune des personnes présentes à l'enterrement ne saura jamais comment le mort sera enterré, il est clair que le raisonnement derrière cette demande ne peut être raisonnable ou pratique et tient principalement à la foi fanatique de Michael pour la culture militaire et inévitablement, au fait qu'il voit la poursuite de son existence sans obstacle. Lors de l'examen du corps, nous ne voyons aucune lueur d'hésitation ou d'émotion sur le visage de Michael qui veille attentivement à ce que l'uniforme du soldat, ainsi que le drapeau qu'il arbore, soient correctement arrangés. En d'autres termes, tout comme la guerre est pour lui une forme de rituel, l'enterrement militaire est perçu comme un acte presque sacré, qui doit avoir lieu de manière similaire, quelles que soient les circonstances dans lesquelles il se produit.

A cet égard, il convient de préciser que Michael, tout comme de nombreux représentants de la génération des pères dans les films de guerre américains contemporains, n'est pas diagnostiqué comme souffrant d'un trouble mental : tout comme les personnages de Hank dans *Brothers* et *In the Valley of Elah*, il ne souffre même pas d'un traumatisme de guerre et nous n'avons connaissance d'aucun traumatisme ponctuel dont il aurait souffert dans son passé. Son attirance exacerbée pour la guerre et la sérénité avec laquelle il prend part aux dispositions de l'enterrement pourraient nous amener à penser qu'il s'agit d'un psychopathe, d'un homme sans émotion ou assoiffé de sang, mais Michael, plus encore que les personnages de Hank, est précisément présenté, encore et encore, comme le mâle américain moyen, un homme simple de banlieue sans trait particulier ou anomalie exceptionnelle.

Cela souligne encore plus l'absence de normalité dans la normativité sociale de son personnage. Comme les autres films évoqués ici, *Taking Chance* présente cette contradiction dans la personnalité du personnage du père dirigeant la société américaine vers la voie d'une destruction impossible à arrêter.

A l'instar des autres films étudiés dans ce travail, *Taking Chance* ne se satisfait pas de la présentation d'un manque de normalité dans lequel évolue la société américaine mais veille également à montrer le prix qu'elle paie à cet égard. Avant de résumer de quelle manière le film le fait et la façon dont il répond aux caractéristiques du cinéma américain contemporain sur la guerre, il convient de préciser ce qui le distingue. Comme mentionné ci-dessus, les films américains sur l'engagement militaire au Moyen-Orient ne constituent pas une unité cohérente unique, et ils diffèrent beaucoup sur un plan thématique et stylistique. Par exemple, dans *Taking Chance*, il est possible d'identifier un aspect qui est presque inexistant dans les autres films abordés ici, à savoir la sanctification des personnes défuntés durant la guerre. L'acte final du film est consacré presque entièrement à la purification collective pour la mort du soldat tombé en Irak, avec entre autres, la séquence dans laquelle Michael fait son éloge funèbre sur fond d'images de soldats et de civils qui le pleurent. Il est intéressant de préciser qu'il le fait après avoir endossé le rôle de père adoptif du soldat, qu'il ne connaissait pas. Autrement dit, contrairement à d'autres films réalisés sur la guerre en Irak, *Taking Chance* cherche à inspirer à ses spectateurs de la douleur pour les défuntés voire à exalter leur héroïsme. Il est possible que cela tienne aussi au fait que contrairement aux autres films évoqués ici, *Taking Chance* est un film télévisé qui s'adresse donc à un public plus large, ce qui l'oblige à transmettre un message plus

conciliant et moins tranché qui critique les soldats et les commandants qui ont survécu, mais fait tout son possible pour préserver la dignité des défunts.

En dépit de ça, *Taking Chance* ressemble malgré tout aux films abordés dans les chapitres précédents. Tout d'abord, le film lui-même évite totalement de présenter tout statut héroïque et se dispense complètement de décrire ce qui se passe sur le champ de bataille. Il s'abstient ainsi de présenter des images visuelles de l'héroïsme et préserve en pratique le spectateur de ressentir le besoin de s'identifier avec les soldats sur le champ de bataille et d'éprouver un certain plaisir, même uniquement esthétique, à la vue des activités militaires. Ainsi, comme il sied à la vague actuelle des films de guerre américains, *Taking Chance* utilise effectivement la guerre pour parler de la société américaine, et se concentre essentiellement sur l'arrière et non sur le front.

La scène de l'enterrement permet au film d'examiner le caractère d'un homme qui remplit une fonction double, voire triple : celle du soldat et celle de la figure paternelle, à la fois pour sa famille et pour les apprentis plus jeunes que lui. Ce personnage se révèle désireux de l'expérience de la guerre, il en a besoin pour satisfaire son addiction et le fait au détriment de l'accomplissement de son rôle dans la cellule familiale. Durant le voyage de Michael, sans contexte analogique, le film présente ce qui se passe dans son domicile, la solitude et l'anxiété dans lesquelles se trouvent sa femme et ses deux enfants, et souligne en particulier le vide laissé derrière lui.

A la fin du film, Michael rentre chez lui, mais parce qu'il n'a pas déclaré ou laissé entendre que son addiction au combat a diminué de quelque façon, on peut supposer que le drapeau américain qui se tient à l'entrée de leur maison le mènera à quitter à nouveau la famille.

Plus important encore, le film se termine par un gros plan sur le domicile de la famille du soldat mort, soulignant que la famille américaine est ironiquement à la fois celle qui engendre la guerre à la fois via les besoins militaristes de la figure du père et, finalement, également de sa victime.

### **3. Le dernier cercle : American Sniper et Zero Dark Thirty**

*American Sniper* est un film remarquable pour plusieurs raisons. Il est l'un des derniers films à aborder le sujet de la guerre au Moyen-Orient, mais aussi un des seuls à avoir fait un carton au box-office. En fait, sur le plan commercial, c'est le film de guerre contemporain le plus populaire. En parallèle, il s'agit du film le plus polémique, le plus controversé sur ce sujet. Tandis que certains commentaires, que cette analyse va tenter d'étayer, l'ont trouvé très critique et subversif envers l'armée et la société américaine, d'autres ont écrit qu'il s'agit d'un film pro-guerre, ultra-patriotique, militariste et donc problématique sur le plan politique et idéologique, méritant même d'être boycotté.

Est-ce que cela est si simple ? Eastwood lui-même dit que non<sup>139</sup>. De mon côté, je pense que, à l'instar des précédentes analyses dans cette thèse, le film véhicule des idées très complexes sur la futilité des opérations militaires américaines, sur l'addiction de l'homme américain à la violence, et sur la façon dont cette addiction détruit le soldat et sa famille et crée un cercle vicieux et infini.

Il ne s'agit pas, à mon sens, d'un film héroïque, même s'il suit le parcours d'un héros américain, Chris Kyle, tireur d'élite des Navy SEAL, d'une précision chirurgicale absolue

---

<sup>139</sup> "Ce qui m'a attiré dans cette histoire est que ce n'est pas seulement l'histoire d'un guerrier. Il y a aussi un aspect anti-guerre. Le scénario autorise le doute : sur le bien-fondé de notre présence en Irak et sur le fait de risquer des vies". Lesnes, C., 2015. Clint Eastwood : "American Sniper" n'est pas seulement l'histoire d'un guerrier [WWW Document]. Le Monde.fr. URL [http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier\\_4577481\\_3476.html](http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier_4577481_3476.html).

et phénoménale, ce qui l'aide à devenir le soldat américain ayant tué le plus d'Irakiens pendant cette guerre.

Le réalisateur Clint Eastwood a choisi de relater l'histoire de ce champion en tueries. Cette position pourrait paraître problématique, surtout eu égard au fait que Kyle était particulièrement immergé dans ses convictions, et ne connaissait jamais d'hésitation, ni avant l'opération, ni après. Contrairement aux autres soldats figurant dans le film, il ne doute jamais que l'armée américaine a toujours raison, et que cela vaut donc aussi pour cette guerre et pour lui-même. Il ne regrette aucune de ses actions, il en est même fier. Mais cela ne signifie pas que le film le regarde d'un œil neutre ou objectif. Peut-être que l'histoire, en tant que telle, risque d'avoir un côté purement et simplement patriotique et héroïque, mais Eastwood utilise des outils artistiques comme le scénario et surtout le montage et le son pour le rendre sien, pour subvertir l'histoire et les conventions du genre, et pour commenter d'une façon critique, à travers cette biographie, la guerre, ses motivations et ses conséquences. Cette histoire n'est pas l'histoire de Chris Kyle, c'est l'histoire de la société américaine et de son malaise d'après *The American Conservative*<sup>140</sup>.

Je voudrais attaquer l'analyse du film par deux aspects : le montage et le son. Par le montage, Eastwood met le doigt sur les rapports entre la famille/société américaine et

---

<sup>140</sup> – "American flags are not used to ping your heart, the way they are in most war movies, and you rarely see them except at the end, showing the funeral and tributes to Kyle. There is no rousing patriotic music, no stirring speeches. I got the feeling that it started out as a challenging adventure backed by patriotism, but then earned reprises because war is addictive—particularly when you are good at it... here has been speculation in libertarian circles that Eastwood thought an explicitly antiwar movie would do nothing to change people's minds—it would just confirm people's prior convictions on both sides. But maybe a movie showing war's impact on individual soldiers would have more eye-opening impact". Franke, D., Dreher, R., T., 2015. Was 'American Sniper' Antiwar? [WWW Document]. *The American Conservative*. URL <http://www.theamericanconservative.com/articles/was-american-sniper-antiwar>.

l'armée. Avec le son, il montre comment l'expérience de la guerre déshumanise l'homme et le rend incapable de jouer son rôle de père de famille et membre de la société.

Dès le début, le film se propose de parler autant de l'arrière que du front, et autant de la famille et de la société américaine que de la guerre en Irak.

Comme l'a expliqué Clint Eastwood lui-même, pléthore de films ont été produits sur la guerre, Mais *American Sniper* n'est pas seulement un film de guerre. C'est aussi une histoire sur la famille du soldat, ses doutes, l'angoisse de ne jamais savoir s'il va revenir ou pas. Ce film montre les deux aspects : la bataille, et la difficulté de revenir à la maison et retrouver famille et enfants<sup>141</sup>.

Cette dualité, le film la montre via le montage. Tout au long du film, le spectateur assiste à une sorte de montage intellectuel, associant des images sans lien narratif ou chronologique évident, mais plutôt rassemblées thématiquement. Dès les cinq premières minutes du film, le réalisateur nous révèle de quoi il va parler en entrecoupant les images. Il expose ainsi les trois éléments du triangle américain, c'est-à-dire premièrement la violence, ou bien le combat, ou l'agression (l'armée) ; deuxièmement la famille, la société, la communauté (les rapports entre père et fils) ; et, enfin, la religion (l'église). La transition entre ces trois sujets au début du film n'est pas forcément naturelle et ne se situe pas dans une logique de narration. Eastwood aurait pu commencer par l'enfance de Kyle, puis passer à son adolescence et terminer par son enrôlement, ou il aurait pu tout simplement ne rien montrer des deux premières phases de sa vie, parce qu'elles ne sont pas directement liées

---

<sup>141</sup> Lesnes, C., 2015. Clint Eastwood : "'American Sniper' n'est pas seulement l'histoire d'un guerrier" [WWW Document]. Le Monde.fr. URL [http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier\\_4577481\\_3476.html](http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier_4577481_3476.html).

à l'histoire irakienne. Qu'il décide de les intégrer dans le film, et ce dès les premières minutes, prouve qu'elles y ont quand même leur place et qu'elles ont une importance thématique à ses yeux. Ainsi dans les trois premières scènes du film, on voit Kyle, le soldat, le tireur, en train de cerner sa cible – une femme et son fils, sur qui il se demande s'il doit tirer ou non avant d'être brusquement coupé et de se retrouver dans un champ aux Etats-Unis, durant l'enfance de Kyle.

Cette façon de brusquement se faire succéder les images est récurrente dans le film. Eastwood utilise un montage rapide, immédiat, naturel, sans aucun Fades out ou Dissolve. Il jongle entre les champs de bataille en Irak et les champs tranquilles des Etats-Unis, comme s'ils étaient les deux versants d'une même page, et de cette façon, on passe du drame en Irak au paisible paysage américain, où le père du jeune Kyle lui apprend comment tirer sur les animaux. "Sacré tir, mon fils. Tu as un don. Tu seras un chasseur hors pair". Il le complimente, et l'équivalence entre un chasseur d'élite et un tireur d'élite devient évidente. Comme dans *In the Valley of Elah*, il est bien clair que le soldat a hérité de son père l'habitude de tirer. Peut-être qu'à travers une autre forme cinématographique cela aurait été moins radical mais en montrant le début du film de cette façon, il est plus facile de suggérer ce point de vue.

Cependant, le début du film ne s'achève pas sur cette scène. Eastwood coupe à nouveau, toujours de la même façon. Après l'armée et la famille, on passe à l'église, où le jeune Kyle va régulièrement avec ses parents. Ceux-ci sont très bien habillés et reprennent le petit frère de Kyle lorsqu'il ose esquisser un petit mouvement sacrilège. Ajoutez à cela le fait que le jeune héros introduit une copie de la Bible dans sa poche, et on comprend le rôle que joue la religion dans leur vie. Elle constitue l'élément le plus important de leur culture, une

215

culture spirituelle avec pour guide la chrétienté. Il faut également être attentif à ce que Eastwood décide de nous faire entendre du sermon du pasteur : "On ne voit pas avec Ses yeux donc on ne connaît pas la gloire de Son plan. Nos vies se déploient devant nous comme des reflets flous dans un miroir. Mais le jour où nous nous lèverons, nous verrons avec clarté et comprendrons les secrets de Sa voie".

Le choix de montrer le pasteur en train de parler du déterminisme, parmi tous les sujets possibles, est-il dû au hasard ? Est-ce aussi fortuit que des hommes se plaisent à vivre aveuglément, à faire les choses sans les comprendre ou sans credo, juste parce qu'ils pensent que ces actes, et eux-mêmes, font partie d'un grand plan dont ils ne réaliseront le sens qu'un jour dans le futur, peut-être juste après leur mort ? Ou ne s'agit-il pas d'un hasard, mais d'un choix politique d'Eastwood, de faire entendre ce sermon en particulier parce que ses valeurs et motifs principaux vont dominer le film et la personnalité de Chris Kyle ?

Thomas Block parle aussi de notre "attirance fatale pour la violence et la guerre...la manière dont la guerre et dieu sont liés"<sup>142</sup>. A cause de cette attirance "contraire à la narrative nationale, les Etats-Unis sont tout sauf une nation pacifiste...(ils) ont été fondés sur un génocide...ils sont de loin l'acteur international le plus belliqueux depuis la Seconde Guerre mondiale"<sup>143</sup>. Il en vient à poser une question à laquelle semble-t-il le film d'Eastwood répond par la positive : "Est-ce que dieu et la guerre définissent l'esprit américain au même titre que l'*apple pie* et le baseball ?"<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Block, T., 2012. *A Fatal Addiction: War in The Name of God*. Algora Pub., New York, p, 2.

<sup>143</sup> Ibid, 2-3.

<sup>144</sup> Ibid, 6.

La philosophie déterministe présente dans les paroles du pasteur, selon laquelle on ne choisit pas forcément notre destin, se manifeste dans le film par le fait que le héros, le tireur d'élite, n'est pas devenu ce qu'il est par choix, mais à cause de la société et de la famille dans lesquelles il est né. Elle se manifeste aussi dans le discours du héros, qui répète sans cesse dans le film qu'il ne doute jamais de ce qu'il fait en Irak, parce qu'il n'est qu'un maillon du grand chaînon de l'armée américaine, de la nation américaine, et donc qu'il fera tout ce qu'on lui dira de faire, sans jamais laisser aucun obstacle l'en l'empêcher, que ce soit le questionnement éthique, l'identité de la personne à tuer, ou l'opportunité de tirer sur des femmes et des enfants.

Et est-ce dû au hasard si Eastwood a choisi de présenter dès le début du film ces trois éléments, l'armée, la famille, l'église, l'un après l'autre, dans un montage donnant l'impression que ces trois piliers sont unis ? Je pense que, surtout à la lumière du contexte du film et du cinéma américain contemporain, et eu égard à ce que le réalisateur lui-même a dit, il s'agit d'un choix délibéré, qui signifie beaucoup. Même le site religieux et conservateur Patheos trouve que Eastwood se sert de l'image du soldat parfait pour montrer l'autodestruction de la famille et de la société américaine<sup>145</sup>.

La scène qui vient après la présentation de ces trois éléments est même encore plus significative, parce qu'elle unit la violence, la famille et la croyance dans une même

---

<sup>145</sup> "In Kayle we have the all-American everyman who offers himself for his country and allows the military to shape him into a noble warrior. Eastwood, though, pulls back the rug and shows us the dirt that lies beneath. Eastwood points the finger right at us. ...he directs the criticism toward our culture — a culture in which we praise men who abandon their families for another one. A culture that gushes over youtube videos of little girls breaking down when they see their daddies after a year's absence... A culture that revels in the destruction of life — whether it be just or unjust". Overstreet, J., 2015. God, Family, Country... Right? American Sniper's Troubling Anti-War Truth [WWW Document]. Patheos. URL <http://www.patheos.com/blogs/lookingcloser/2015/02/god-family-country-right-american-snipers-troubling-anti-war-truth/>.

situation et un même discours et, une fois de plus, c'est une scène qui n'a pas de relation directe avec l'histoire du film, ni chronologique ni narrative. On en déduit donc forcément que le choix de Clint Eastwood de l'intégrer dans le film, et ce dès les premières minutes, doit être idéologique. Si cette scène se trouve là, cela signifie que le réalisateur a voulu véhiculer une idée. Si on analyse la scène en prenant en compte les trois scènes précédentes, mais aussi le contexte du film et du cinéma contemporain en général, il en émane que la violence est enracinée dans la famille américaine, qu'elle passe de père en fils et que les hommes américains ne choisissent pas la violence juste parce que leur président les a envoyés à la guerre, ni parce qu'ils doivent faire face à un ennemi quelconque qui menace l'existence du pays et du monde libre, mais parce qu'ils ont grandi dans l'idée que la violence est une nécessité dans la vie et qu'elle joue un rôle indispensable dans celle de chaque homme américain, pour peu qu'il fasse partie d'une communauté et d'une société, comme le héros d'*American Sniper*.

Dans cette scène, de retour de l'église, et après que la caméra se soit focalisée un moment sur la Bible, obligatoirement mise sur la table de la famille, on voit le père en train d'expliquer à ses deux fils ce qu'il perçoit comme l'une des plus importantes leçons de vie : "Il y a trois types de personnes dans ce monde. Les moutons, les loups et les chiens de berger. Certaines personnes préfèrent croire que le mal n'existe pas et si jamais il venait assombrir leur palier, ils ne sauraient pas se protéger. Puis vous avez les prédateurs qui utilisent la violence pour attaquer les moutons. Ce sont les loups. Puis il y a ceux qui sont bénis et ont le don de l'agression et un besoin impérieux de protéger la meute. Chris affronte les harceleurs. Ces hommes sont une espèce rare qui vit pour se confronter au loup. Ils sont des chiens de berger. Maintenant, nous n'élevons pas de moutons dans cette famille

et je te botterai les fesses si tu deviens un loup. On prend soin des nôtres. Et si quelqu'un te cherche ou agresse ton frère, tu as ma permission pour le finir". Et à la fin, quand Kyle lui prouve qu'il est bel et bien un chien de berger, son père le félicite : "Maintenant tu sais qui tu es".

Comme toujours dans le film, la scène n'est pas présentée dans une unité de temps. Elle est constituée d'un montage entre le discours du père et un flashback qui nous montre comment Chris défend son petit frère à l'école et frappe des enfants qui sont en train de le rudoyer. Nous avons donc ici trois éléments qui se croisent : le service militaire de Chris adulte, en tant que tireur d'élite qui défend son pays face aux Irakiens qui le menacent, l'adolescence du jeune Chris, au cours de laquelle il défend son petit frère face aux enfants qui l'intimident, et le discours du père qui est le trait d'union de ces deux phases dans la vie de Chris, et plus métaphoriquement, dans la vie de famille, la vie en commun, et le service militaire.

Le message est clair: Eastwood présente une vision du monde où le père de famille, qui représente toujours la personnalité la plus importante dans la vie de ses fils, leur apprend que leur destin est un cercle infini de violence et donc qu'il faut se préparer en conséquence à être fort et choisir : être le méchant ou pas et, dans le second cas, celui qu'on frappe ou celui qui se défend. Cela peut prendre la forme d'une rixe à l'école ou d'une guerre au Moyen-Orient, mais l'essence est toujours la même.

Le monde humain, selon cette philosophie américaine que Eastwood présente, est un monde animal, une jungle, dont on est obligé de faire partie et qui force à prendre une décision poussée jusqu'à l'extrême. Lequel de ces animaux deviendra-t-on, parmi ces trois

possibles ? Le loup ? Le mouton ? Ou bien le chien de berger, celui qui sait comment sauver sa peau et celle de sa famille, que ce soit dans la cour de récréation ou à l'armée ?

Chris Hedges décrit ce qui résonne dans l'ouverture de *American Sniper*. Il argumente que ce n'est pas seulement la faute de l'état mais aussi d'individus paramilitaires qui opèrent sous la bénédiction officieuse du gouvernement. Il note aussi que la culture américaine a toujours idéalisé les "milices privées" et que les "vengeurs solitaires" sont les héros les plus appréciés de la culture populaire, célébrés par la télévision et le cinéma<sup>146</sup>. Il cite *Dirty Harry* (1971) en exemple. Eastwood est aussi coupable à ses yeux. Mais est-ce que *American Sniper*, en montrant le prix que paie la famille américaine pour cette tradition de violence, n'est pas aussi critique de cette tradition ? Asawin Sue Sang nous rappelle qu'il est étonnant de critiquer Eastwood pour son militarisme présumé car il a toujours été très anti-guerre et a défini sa politique comme un mélange de Milton Friedman et Noam Chomsky. Son cinéma très "anti-guerre" date d'ailleurs de bien avant les guerres en Irak et Afghanistan<sup>147</sup>.

Arrivé à ce point, il est intéressant de faire une parenthèse et de comparer *American Sniper* à un autre film américain contemporain, sorti un an après, et qui est aussi un film d'action, un autre film sur l'héroïsme et l'individualisme, mais qui ne parle pas du tout de la guerre au Moyen-Orient. Il complète tout de même la vision du monde d'*American Sniper*, nous montrant à nouveau que la déconstruction de la société américaine dans le cinéma américain contemporain, et le discours sur le rapport entre la société et la violence, ne font

---

<sup>146</sup> Ibid, 149.

<sup>147</sup> Suebsaeng, A., 2015. Dirty Harry, The Dirty Hippie: Clint Eastwood Is Anti-war. The Daily Beast. URL <http://www.thedailybeast.com/articles/2015/01/20/dirty-harry-the-dirty-hippie-clint-eastwood-is-incredibly-anti-war.html>.

pas uniquement partie des films militaires, mais aussi d'autres films, ce qui prouve qu'il s'agit d'une vision collective du cinéma et de la société américaine.

Nous n'analyserons pas *Sicario* – il s'agit de ce film-là - dans son intégralité, mais extrairons juste sa dernière scène, en écho à la première partie d'*American Sniper*. Le début de l'un complète ainsi la fin de l'autre.

*Sicario* se passe également dans l'Amérique contemporaine et est basé lui aussi sur une histoire vraie. Il présente un personnage très individualiste, doué et idéaliste, mais cette fois il s'agit d'un film policier et d'une agente du FBI, Kate Macer qui, à l'instar de l'héroïne de *Zero Dark Thirty*, n'a pas de famille et pas d'autre but ou valeur dans sa vie que son métier. Elle se porte volontaire dans une unité spéciale pour une mission particulière : intervenir de façon clandestine au Mexique afin de démanteler un important réseau de drogue. Elle le fait avec l'aide d'un agent colombien, Alejandro, et même si ses méthodes sont discutables, d'une violence et d'une inhumanité équivalentes à celles des malfaiteurs mexicains, elle les accepte parce qu'elle est persuadée que cette opération va mettre fin à tous les cartels et donc à la guerre contre les trafiquants, une confrontation qui génère une violence aussi brutale que celle au Moyen-Orient.

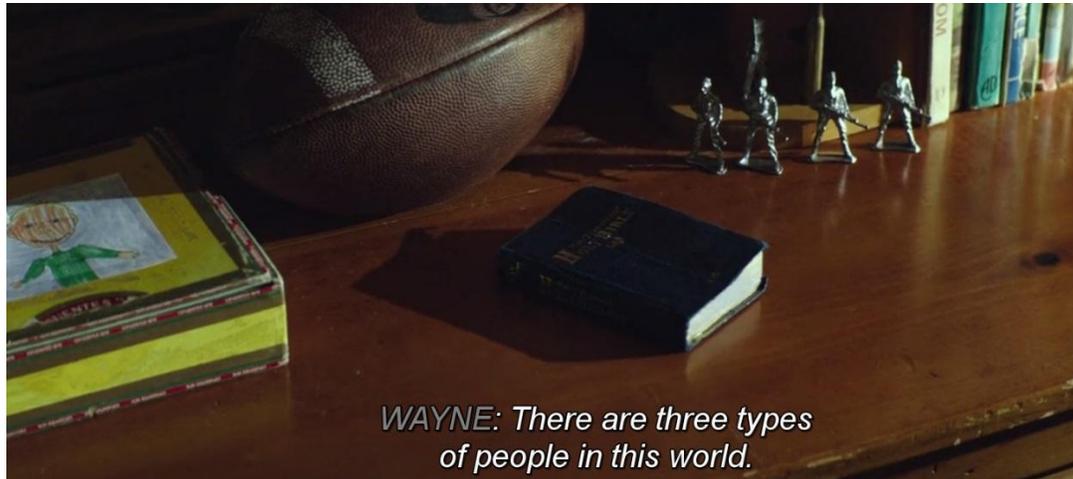
Mais dans le cinéma américain contemporain, les héros découvrent toujours à la fin qu'ils ont été dupes, que leurs opérations étaient finalement inutiles et que rien ne va changer dans le système et dans le monde. L'agente du FBI comprend ainsi à la fin que le but de l'opération n'était pas de complètement éliminer les drogues du sol américain, chose impossible et de toute façon indésirable pour le gouvernement américain. Le but, était en réalité double : satisfaire une vendetta personnelle du Colombien, et démanteler un cartel

particulier, pour laisser le champ libre à un autre cartel, avec lequel le gouvernement américain gère les affaires plus facilement. L'héroïne idéaliste comprend donc que tout ce qu'elle a fait ne va pas faire disparaître les cartels, que le cercle de la violence est infini, et que ni elle, ni probablement personne, ne peut s'y opposer. Choquée, elle se trouve à la fin face à l'agent colombien qu'elle croyait être un agent de la paix et découvre qu'elle l'a involontairement aidé à semer la terreur et la violence. Celui-ci conclut leur conversation par une phrase qui fait écho à celle du père dans *American Sniper* : "C'est un pays de loups, et tu n'es pas un loup". Le film se termine sur cette phrase comme ultime conclusion.

Bien sûr cette phrase diffère de ce qui est dit dans *American Sniper*, tout comme il y a des différences entre *Sicario* et *American Sniper*. En fait, ces films partagent davantage de différences que de similitudes. Ceci dit, dans l'ensemble, considérant en plus qu'ils ont été réalisés environ en même temps, il nous paraît difficile d'ignorer l'interaction entre les deux, et la façon dont ils se parlent et se complètent. *Sicario* et *American Sniper*, chacun de son côté et les deux à l'unisson, dressent un portrait semblable de la société américaine : un portrait animal, dans une société comparée à une jungle, un endroit dépeuplé d'êtres humains mais investi par des moutons, des chiens de berger et des loups.

Parfois, ces loups prennent la forme de soldats irakiens, parfois la forme de malfaiteurs sud-américains mais au fond, cela importe peu. Dans cette façon de regarder la situation aux Etats-Unis, peu importe si le président est démocrate ou républicain (d'ailleurs, la mention n'en est faite dans aucun des deux films), et peu importe la menace régnant sur le pays : président et parti politique sont remplaçables. L'un partira, l'autre viendra, cela ne changera pas grand-chose, la société américaine ne se conduisant pas selon les règles

humaines et démocratiques mais selon les règles primitives du monde animal. Il y aura toujours de la violence parce qu'il y aura toujours des loups.



*American Sniper, Clint Eastwood, 2014*



*American Sniper, Clint Eastwood, 2014*



*Sicario, Denis Villeneuve, 2015*



*Sicario, Denis Villeneuve, 2015*

Pourquoi tout cela a-t-il de l'importance, sachant que les métaphores animales sont couramment utilisées, comme en attestent les comparaisons picturales entre notre réalité et celle de la jungle dans la peinture classique et les nombreuses références aux loups dans la culture occidentale ? Dans le contexte de cette thèse, je développerai deux raisons.

D'abord, parce qu'il s'agit à mon sens de beaucoup plus qu'une simple comparaison superficielle entre hommes et animaux. Si *American Sniper*, *Sicario* et d'autres films analysés dans cette thèse s'étaient contentés de remarquer ce qu'il y a d'animal dans l'homme, l'observation serait certainement intéressante mais assez banale. Mais ils le font

en plus, dans un contexte très particulier, englobant la société, la religion, la géopolitique, l'armée, la police et la famille. Ils décrivent une hiérarchie très complexe et organisée de la société américaine. La violence n'est jamais temporaire ou hasardeuse, elle est bien construite et réglée.

Cette construction et régulation de la violence ont une autre importance : elles répondent aux réserves qui risquent d'être soulevées par les deux bords politiques, concernant le contenu de ces films et leur thèse. Les libéraux, par exemple, pourraient affirmer que le seul coupable de la guerre en Irak était le président républicain Bush. En face, les républicains pourraient dire, eux, qu'il ne faut pas critiquer cette guerre, surtout dans le contexte historique du malaise de la société américaine, parce que cette guerre ne s'est pas faite par choix. Ils pourraient arguer que cette guerre était inévitable, les Irakiens ayant fait peser une grave menace sur la société américaine.

On pourrait dire des choses semblables sur la guerre contre les cartels, mais *American Sniper* et *Sicario* démontrent que la violence est un état permanent de la réalité américaine et ne relève pas du politique ou du social, mais peut-être plutôt du psychologique. C'est cela que je trouve assez subversif dans le cinéma contemporain. A mon sens, il reflète un point de vue nouveau dans la société américaine, à savoir qu'il faut gommer l'ancienne distinction gauche/droite, ou libéraux/conservateurs, dans le cas américain, les raisons de cet état permanent de guerre dépassant les clivages et la personnalité politique du président en place. *American Sniper* de Clint Eastwood se sert de la guerre en Irak pour analyser en profondeur les rapports entre la société et l'armée américaine, et conclut que les enfants américains ne sont pas nés violents mais sont amenés à l'être, élevés dans le sentiment que l'on vit dans un monde de loups. Ce discours est relayé dans *American Sniper* par des outils

225

scénaristiques mais surtout cinématographiques, le montage dans le film n'étant pas construit de façon chronologique ou narrative, mais thématique.

A cet égard, le son dans le film a aussi son importance. Eastwood l'utilise pour montrer les effets que la guerre produit sur le héros, sur les soldats américains et sur la société américaine en général. Et là réside, à mes yeux, la question la plus importante du film. Non pas pourquoi les hommes américains sont-ils tellement accrochés à la violence, mais bien quels sont les effets du militarisme sur la société américaine et la famille américaine ? Les hommes américains, convaincus que leur agressivité sert à protéger et même à sauver leur famille, leur village, leurs proches et leur collectivité, ne se rendent-ils pas compte qu'elle ne les défend pas mais au contraire les détruit, et qu'elle nourrit le cercle infini de la violence qui creuse un fossé dans la famille américaine, dans la société américaine ? Est-ce que les soi-disant chiens de berger sont, à la fin, aussi destructeurs que les loups ? Sont-ils aussi des loups ?

Un philosophe, un journaliste, un psychologue, tous peuvent répondre à cette question par l'écrit. Le cinéma a l'avantage de pouvoir la visualiser, la rendre tangible par l'image et le son, et c'est ce que fait Eastwood. Au début du film et durant sa majeure partie, le son est normal, reflétant la normalité du film. Mais, peu à peu, dans certaines scènes, il devient de plus en plus perturbé et déformé, pour extérioriser ce qui se passe dans l'armée et dans le cerveau du héros, un homme que l'expérience de la guerre rend de plus en plus fragile, sensible, et surtout incapable d'assumer sa responsabilité de mari et de père de famille sans qu'il le remarque et bien sûr sans qu'il l'admette.

Est-ce sa famille qu'il défend ? Ce n'est pas certain et le film le dit clairement. Vers la fin du film, la femme du héros lui demande pourquoi il part encore faire la guerre, et lorsqu'il lui répond qu'il le fait pour protéger son foyer, elle lui dit que son foyer est bien en place, que partir en Irak n'a donc pas de sens, et que s'il le fait, cela ne s'appelle pas protéger sa famille. Le héros devient en conséquence de plus en plus détaché de sa famille et de la réalité. Ce n'est pas uniquement le scénario qui exprime cela, mais aussi le travail du son. Nous le constatons notamment dans trois scènes, chacune décrivant le soldat de retour du champ de bataille, trois visites chez lui au cours desquelles il n'arrive pas à s'adapter à la normalité, trois visites au cours desquelles sa situation s'aggrave, parce qu'à chaque fois il se conduit d'une façon de plus en plus traumatique, de plus en plus détachée. "Tu dois revenir parmi nous" lui dit sa femme, mais il n'y arrive pas, et Eastwood projette cela avec sa caméra et à l'aide du travail du son. Il rend tangible l'état de choc et la fracture entre la réalité de la guerre et celle de la vie en société et en famille, deux réalités qui ne peuvent pas cohabiter.

Dans la première scène, le héros est en train de passer ce qui devrait normalement être une journée calme et normale chez lui mais le bruit anodin d'une tondeuse à gazon le perturbe. Il va de soi qu'en réalité il n'a rien à craindre, et qu'il s'agit tout simplement d'une tondeuse qui fonctionne normalement. Son état psychologique est instable, et Eastwood se sert du son pour refléter cette perturbation. Au cours de la première visite du héros, sa femme lui dit qu'elle se sent comme avec un étranger. Elle le ressent complètement détaché d'elle et de sa famille. Même ses mains, lui dit-elle, sentent différemment. Une chose que nous, les spectateurs, ne pouvons naturellement pas percevoir nous-mêmes, mais Eastwood arrive à l'exprimer grâce au son, et à nous faire percevoir ainsi les effets pervers qu'a la guerre sur

l'homme américain, le soldat et le père de famille. D'une part, celui-ci arrive à assumer parfaitement ses responsabilités sur le champ de bataille, et faire preuve d'héroïsme, mais d'autre part, il en perçoit le manque de sens. Il fait la guerre pour protéger sa famille et la société dans laquelle il vit, mais c'est la même guerre qui le rend incapable de jouer son rôle de père de famille. On le voit bien dans la scène où Eastwood manifeste la réaction dysfonctionnelle de Kyle aux côtés de sa famille.

Est-ce que la maison familiale est toujours sa maison ? Eastwood utilise le montage, à nouveau, pour soulever la possibilité que peut-être la réponse est non. Sa femme lui dit "tu dois rentrer à la maison", mais il ne le fait pas. Le film passe immédiatement au champ de bataille. Le héros y revient et, dès son retour, il est accueilli par la phrase "Welcome home". C'est peut-être anodin, mais c'est peut-être aussi un moyen de nous dire que, maintenant, la guerre est sa maison.

Cela se vérifie de plus en plus dans les visites suivantes. A nouveau, Eastwood utilise le son pour exprimer l'anxiété aggravée du soldat au sein de ce qui est, ironiquement, la communauté qu'il est parti défendre à la guerre. Au début de sa deuxième visite, on le retrouve également dans un espace des plus normaux et habituels dans la vie quotidienne de l'homme américain, le garage.

La mise en scène et la caméra font en sorte de filmer la scène de la façon la plus habituelle possible, pour montrer à quel point il s'agit d'une situation banale. Mais, là encore, le son intervient et reflète ce qui se passe à l'intérieur du héros, qui est loin d'être normal. Un bruit quelconque est amplifié, distordu, et sème l'hystérie chez Chris, qui de son côté perturbe tous ceux qui sont autour de lui. Le soi-disant chien de berger de sa société se

révèle être l'élément le plus instable dans la communauté. Son retour, ses visites, sa présence dans la société perturbent sa vie pacifique. Il n'arrive pas à se conduire normalement parce que les bruits les plus banals déclenchent chez lui une réaction folle. Il n'arrive pas à faire la distinction entre les champs de bataille en Irak et la vie tranquille de sa ville, ce qui se manifeste par le travail du son.

Dans une scène suivante, Eastwood se sert aussi de la caméra et de la mise en scène pour exprimer le malaise du héros et son détachement total de la société. Encore une fois, cette scène se passe dans ce qui devrait être un signe de la vie sous sa forme la plus conventionnelle, voire dans ce cas-là, la plus heureuse : le héros va voir son nouveau-né, mais parce qu'il est incapable de se conduire normalement dans la société, il sème l'hystérie et perturbe la scène parmi les jeunes pères à l'hôpital,

Cette fois-ci, il s'agit d'un événement qui ne devrait pas seulement être banal et heureux, mais aussi un signe de normalité, de prospérité, de succès et de continuité : le héros est à l'hôpital pour voir son nouveau-né. C'est exactement pour cela qu'il est, en principe, parti à la guerre, pour permettre à la société américaine de prospérer et de donner naissance à une nouvelle génération. Eastwood aurait pu filmer cette scène d'une façon triomphale et héroïque, le père fêtant glorieusement la fécondité. Mais le réalisateur fait l'inverse. Avec la caméra et le son, le rêve devient un cauchemar, la société unie se révèle fragile et brisée, rien ne fonctionne, et le soi-disant héros n'est pas capable d'assumer ne serait-ce que les responsabilités les plus basiques de son rôle.

Quand Chris arrive à l'hôpital, il n'est pas le seul jeune père à venir voir son bébé, mais il est le seul de retour de la guerre, et donc le seul incapable de réagir correctement. Pour tous

les autres, un cri de bébé passe presque inaperçu mais pour lui, habitué à la guerre, un cri s'assimile directement à un cri de détresse. Quand il entend son bébé crier, sa réaction est immédiatement hystérique, le héros qui excelle tant dans les jeux de militaire, se conduit comme un bébé quand il doit s'intégrer à la société. Pourquoi ? Eastwood utilise la technique du son pour refléter ce qui se passe dans sa tête : les cris du bébé, au début captés d'une façon tellement anodine, deviennent graves et menaçants à nos oreilles. On comprend donc à quel point la perception de Chris est problématique : pour lui, ce qui devrait être le coin le plus pacifique, neutre et heureux de l'hôpital devient un champ de bataille, et il réagit comme à la guerre, criant fort et appelant le personnel de l'hôpital, qui bien sûr ne s'alarme pas, parce que, pour le staff, il n'y a rien d'inquiétant dans les cris du bébé.



*American Sniper, Clint Eastwood, 2014*



*American Sniper, Clint Eastwood, 2014*

De toute façon, le personnel n'entend pas Chris. A nouveau, Eastwood utilise le son, cette fois-ci pour exprimer à quel point le héros est aliéné, réellement et métaphoriquement. En raison de la porte insonorisée, les membres du staff ne remarquent pas que Chris est en train de crier de plus en plus fort et, comme eux, nous, les spectateurs, n'entendons que le silence. Eastwood réduit au silence les cris de Chris, et en plus, cette fois-ci, il utilise la mise en scène et la caméra. Il construit la mise en scène au travers de la polarisation entre Chris et le reste de la société - l'équipe de l'hôpital dans ce cas -, et même si en réalité ils ne sont qu'à quelques centimètres, il les filme comme s'ils étaient complètement éloignés l'un de l'autre, comme s'ils étaient situés sur des continents différents. En plus, il utilise la caméra pour rendre la situation plus tendue encore, les zooms et les gros plans étant dignes d'un film d'horreur. A cela s'ajoutent le montage qui lui aussi rappelle les règles des films d'épouvante et bien sûr le travail du son. Le résultat est une situation à priori banale qui devient complètement déstabilisée et menaçante.

Dans le scénario pur et simple, il n'y a rien de tout cela : Chris arrive à l'hôpital pour voir son nouveau-né. Mais la façon de filmer cette situation fait en sorte qu'on comprend trois

choses : le mental dérangé de Chris, bousculé par le moindre bruit, son aliénation et sa déconnexion de la société, et son incapacité à assumer ses responsabilités dans la famille et dans la société. Si nous n'étions rien d'autre que de simples témoins de cette scène, peut-être ne serions-nous pas au cœur de la vie et du cerveau de Chris.

Arrivé à ce point, on peut intervenir et poser la question : quelle est la nouveauté ? Quel est l'intérêt de tout cela ? *American Sniper*, comme indiqué dans cette thèse, est loin d'être le premier film à parler des soldats traumatisés. Les difficultés des soldats à se réadapter ont déjà été traitées dans le cinéma sur la Seconde Guerre mondiale. Le "Shell Shock cinéma" ne date pas d'hier, et même dans les films hollywoodiens on peut rencontrer des personnages comme Chris et les trouver dans des situations similaires, même si peut-être filmées d'une façon moins expressive. Donc, quel est l'intérêt d'*American Sniper* à cet égard ? Et quelle est la différence entre ce film, le cinéma contemporain en général et le traitement antérieur des guerres dans le cinéma américain en particulier ?

D'abord, il est nécessaire de préciser à nouveau que cette thèse n'a jamais prétendu que le cinéma sur la guerre au Vietnam, et même celui autour de la Seconde Guerre mondiale, n'avait pas de valeur critique et subversive. Il est évident - j'insiste à nouveau sur ce point - que le cinéma américain n'a pas seulement produit de la pure propagande, même à l'époque, et qu'il a su traiter les côtés les moins héroïques et triomphants de la guerre, comme la difficulté des soldats à se réadapter à la société. *American Sniper* n'a pas inventé la critique de la guerre, le cinéma américain contemporain ne l'a pas inventée, cette critique existant déjà.

Ce qu'il restait à faire, et ce qui je pense a été accompli par le cinéma américain contemporain, c'est un pas de plus vers une critique plus profonde, plus subversive, plus pointue, et surtout plus radicale voire déterministe, en raison de deux éléments qui n'existaient pas auparavant. Je précise : *American Sniper*, comme d'autres films analysés dans cette thèse, place la violence dans un contexte social et historique, et montre, en plus, l'influence destructrice de l'engagement américain sur la société. Il montre le cercle vicieux dans lequel la société américaine s'est embourbée.

C'est cela qui a manqué au cinéma qui a précédé à *American Sniper* et aux autres films contemporains : la critique était circonscrite à un certain niveau. Parfois il ne cherchait même pas les coupables du mal de vivre de ses personnages, parfois il trouvait des réponses obscures, et parfois le coupable était tel ou tel président, ou un chef de l'armée. Dans *American Sniper*, en revanche, c'est la société américaine elle-même qui est pointée du doigt. La violence est contextualisée, et l'explication en est qu'elle est héréditaire, transmise de père en fils, d'homme à homme.

La nouveauté ici réside donc dans l'observation que le soldat n'est pas seulement victime, mais aussi coupable. En effet, au début du film nous voyons comment son père lui a appris à devenir chasseur et, à la fin, on voit comment Chris transmet cet enseignement à son fils, qui très probablement deviendra comme lui, et qui, très probablement, se retrouvera lui-aussi hystérique à l'hôpital, complètement aliéné et détaché de la société et de la réalité. Chris est sévèrement traumatisé et blessé – aucun doute là-dessus parce que Eastwood utilise la caméra, la mise en scène et le son pour exprimer cette fragilité. Mais, contrairement aux films précédents, dans lesquels le soldat n'était que la victime, cette fois-ci le soldat doit aussi assumer sa culpabilité, en tant qu'homme américain faisant partie du

233

système social hérité et violent. La construction du film est ironique : l'homme qui se voulait chien de berger s'est détruit par cette métamorphose, et est devenu mouton, incapable de fonctionner dans les situations les plus banales.

Cela se remarque aussi lors de la visite suivante de Kyle où, une fois encore, Eastwood utilise la caméra, le montage et surtout le son pour rendre une simple situation, une fête de famille à la maison, épouvantable. Le moindre bruit ébranle Chris et le pousse à une action violente. Mais la vraie destruction arrive à la fin du film quand Chris est tué non pas par des Irakiens, les ennemis présumés desquels il a essayé de protéger sa famille, mais par l'un des siens, un vétérinaire aussi, rentré comme lui traumatisé du champ de bataille, n'arrivant pas à se réadapter à la société et qui, sur un coup de folie et sans raison aucune sinon un délire, assassine Chris, dont le seul péché a été d'essayer de l'aider à se recomposer et d'être son ami.

Le modèle social que le père de Chris a présenté au début du film s'est finalement effondré. Le chien de berger est tué par un chien de berger et non par un loup, laissant les moutons seuls. Chris voulait être un chien de berger pour protéger sa famille mais maintenant sa femme est veuve, et ses fils orphelins. On lui a enseigné que la religion de la violence est celle qui va défendre sa famille, mais c'est exactement le contraire qui s'est produit. A cause de cet enseignement du père, son fils à lui n'a plus de père. La famille américaine s'effondre à cause de ses efforts pour la défendre. Le culte de la violence a créé un cercle vicieux, la société américaine en paie le prix, elle qui a sa part de responsabilité.

Dans ce contexte, il importe de bien regarder le plan qui clôture le film et de réfléchir à la mise en scène d'Eastwood. Il décide de couper ce qui aurait été normalement l'une des

scènes les plus importantes du film, sinon la plus dramatique à savoir la scène où Chris est tué par le soldat. Mais elle dérange et est donc laissée hors-champ. On ne voit que Chris rejoignant son futur assassin, les deux partant et laissant la femme de Chris soucieuse. Elle referme la porte de leur maison et les voit partir d'un regard très inquiet. Eastwood la filme en refermant la porte peu à peu, sous le regard de plus en plus inquiet de l'épouse sur son mari qui s'éloigne. Son silence est pesant, il prédit le désastre à venir et la tragédie dans sa famille.



*American Sniper, Clint Eastwood, 2014*

Pour un film sur un héros de l'armée américaine, on aurait pu s'attendre à ce que le film dramatiser ses funérailles à la fin, ou qu'il s'arrête sur l'un de ses exploits en Irak, ou que tout simplement il relate les dernières secondes de sa vie. Mais plutôt que de terminer sur une image du héros, Eastwood s'attarde sur le visage de l'épouse, qui jusque-là jouait un rôle assez secondaire dans le film, elle qui n'apparaît que dans quelques scènes d'une dizaine de minutes seulement. Pourquoi ce choix, pourquoi elle et la maison de famille comme point final du film ?

Je pense que ce choix symbolise ce que j'ai mentionné au début de la thèse : les films contemporains sur les guerres américaines ne se focalisent pas vraiment sur le champ de bataille, différant en cela du cinéma antérieur, mais sur la société américaine, la communauté, la famille, et Eastwood l'accentue avec cette fin. Il nous montre les survivants, les victimes du malaise de la société américaine, précisément celles que le soldat prétend défendre. Eastwood aurait pu finir le film sur une scène héroïque ou triomphante, mais il ne le fait pas. En revanche, il nous montre les conséquences de la guerre sur la société américaine, et elles sont dévastatrices : la famille reste sans père et, pire que cela, il est très probable que le fils de Chris, qui lui aussi est destiné à être chasseur, soit exactement comme son père, et laisse à son tour ses enfants orphelins, poursuivant ainsi le cycle.

En choisissant de ne pas finir le film sur une scène dramatique classique, je pense qu'Eastwood évite l'héroïsme ou la valorisation du martyr. A la place, en clôturant sur le visage de la femme qui se demande ce qui va arriver à son mari, et craint le pire, le film se finit aussi sur une inquiétude.

Pour résumer, *American Sniper* est l'un des films les plus remarquables réalisés sur la deuxième guerre en Irak. C'est aussi l'un des films américains les plus remarquables de ces dernières années, en raison de son succès populaire, de sa réception mitigée et de la polémique qu'il a provoquée. Peu de films ont eu un tel écho dans les médias, les réseaux sociaux et la société américaine, et il va de soi que notre étude ne peut l'ignorer. J'ajouterais même qu'aucune étude du cinéma américain contemporain ne peut se permettre de ne pas s'y attarder.

C'est aussi l'un des films les plus intéressants, complexes et controversés sur la guerre en Irak. Si on résume son accueil, on s'aperçoit qu'il est extrêmement polarisant : certains sont persuadés qu'il s'agit d'un film patriotique, militariste, colonialiste, héroïsant, qui fait l'éloge d'un tueur au service de l'armée américaine, qui victimise les soldats, qui se moque des Irakiens et qui justifie la guerre, les opérations militaires et glorifie les valeurs aussi bien du gouvernement américain que de la société américaine et de sa religion. D'autres, en revanche, pensent au contraire que *American Sniper* est, pour le moins, un film ambigu, critique même de la guerre en Irak et, plus profondément et plus essentiellement, des valeurs qui ont guidé l'armée et la société américaines. Eastwood le réalisateur lui-même fait partie de ceux qui lisent le film de manière plus nuancée, et ne tranchent pas en faveur du film héroïque juste parce qu'il relate l'histoire d'un héros. Eastwood même, en pleine polémique, a déclaré que *American Sniper* est un film antimilitariste, anti-guerre et qu'à aucun moment, il n'a cherché à faire l'apologie de la guerre. Au contraire, selon ses dires, il a toujours eu l'intention de parler de ses conséquences fatales sur la société américaine. Eastwood a ainsi déclaré aux étudiants du Loyola Marymount University School of Film & TV à Los Angeles que si le film parle bien de la guerre parce qu'il est autour du conflit, le fait de faire un film de guerre ne signifie pas forcément qu'on est pour la guerre. Pour le réalisateur comme pour moi, le film dans son ensemble a un message anti-guerre<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup>"I think (le film) it's nice for veterans, because it shows what they go through, and that life – and the wives and families of veterans. It has a great indication of the stresses they are under. And I think that all adds up to kind of an anti-war [message]... I've done war movies because they're always loaded with drama and conflict. But as far as actual participation I was not a big fan of going to war in Iraq or Afghanistan...Kayle has got some regrets in there. And that's just the way it is. I think it's anti".  
Beaumont-Thomas, B., 2015. Clint Eastwood: American Sniper and I are anti-war [WWW Document]. The Guardian. URL <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/17/clint-eastwood-american-sniper-anti-war>.  
237

Bien sûr, ce n'est pas parce qu'un auteur dit que son œuvre est antimilitariste qu'elle l'est vraiment, juste comme elle n'aurait pas été militariste juste parce que lui ou l'un des critiques l'aurait ainsi qualifiée. Personnellement, je vois ce film comme une contribution importante au cinéma antimilitariste contemporain, pas en raison de ce qui a été dit et écrit autour de lui, mais suite à l'analyse du film, en l'isolant ou en le comparant aux films faits sur les guerres précédentes des armées américaines, assez différents en substance, et aux autres films sur la deuxième guerre en Irak, avec qui il entre en dialogue et qu'il complète.

Dire que *American Sniper* est un film critique et innovant ne signifie pas qu'il est dépourvu d'ambiguïtés ou qu'il explore toutes les complexités idéologiques possibles de la situation. Je tiens à souligner deux choses : d'abord, le film se demande pourquoi la société américaine part à la guerre et quels sont les effets de cette guerre. Ensuite, ses réponses et les réponses du cinéma contemporain dont il fait partie en général, sont différentes du cinéma antérieur, parfois critique lui aussi, mais pas au même niveau. De fait, *American Sniper* va plus loin dans son étude de la guerre, et des rapports entre la société, la famille, la religion et l'armée américaine, unies seulement par une seule force, celle de la violence infinie.

On peut facilement comprendre pourquoi le film a été immédiatement catégorisé comme film patriotique, pro-guerre. Il est en effet basé sur l'histoire vraie du soldat qui a tué le plus d'Irakiens, un héros militaire. Faire un film sur un héros ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'un film héroïque, bien au contraire. Un film qui choisit un tel héros peut même être plus critique et ironique qu'un film sur un activiste pacifique, parce qu'il subvertit les valeurs que représente ce personnage, et je pense que c'est exactement ce que

fait Eastwood dans ce film, dans le montage et la réalisation de cette histoire, celle d'un

homme américain formé à devenir chien de berger qui se perd dans la jungle de la société américaine.

Les critiques du film pourront quand même arguer qu'en effet, le film montre peut-être les effets dévastateurs de la guerre sur la société américaine mais que c'est exactement ce qui est problématique parce qu'en se focalisant sur la souffrance des soldats et de leur famille, il fait l'impasse sur la misère de l'autre côté sur celle des Irakiens.

Je répondrais deux choses. Même si le film s'attarde surtout sur le volet américain, il ose la comparaison avec ce qui se passe de l'autre côté. La femme de Chris lui demande s'il pense à ceux qu'il tue, et le film visualise cette pensée en montrant presque dans chaque séquence ce qui se passe auprès des ennemis de l'armée américaine.

Toutefois, il est vrai que le film insiste davantage sur la souffrance des Américains, mais pourquoi cela le rendrait-il moins critique, et pas, au contraire, plus critique ? Comment Eastwood peut-il transmettre un message anti-guerre plus clair qu'en montrant que même les plus grands héros de l'armée américaine finissent par détruire leur famille au lieu de la défendre ? Surtout qu'en cherchant les coupables de ce phénomène, c'est la société américaine elle-même qui est pointée du doigt, parce qu'elle apprend à ses fils à devenir des chasseurs.

L'une des scènes les plus remarquables du film est celle des funérailles de l'un des camarades de Chris. Comme dans l'ensemble du film, il n'y a rien d'héroïque dans cette scène-là. En revanche, Eastwood nous lit à cet endroit la lettre que le soldat a écrite peu avant son mort, exprimant entre autres que "certains hommes cherchent la gloire toute leur vie alors que d'autres tombent dessus par hasard". *American Sniper* est un film sur cette

grande obsession des Américains, la poursuite de la gloire, qui se révèle un piège dans lequel ils tombent. Cette poursuite commence au moment où le père de Chris lui apprend à être un héros, et se termine lorsque Chris laisse son enfant sans père, mais avec la conviction que lui aussi doit être un héros un jour.

Pour conclure, il est aussi intéressant de voir comment *American Sniper* entre en dialogue avec les autres films réalisés sur la deuxième guerre en Irak. Les rapports entre père et fils sont similaires à ceux décrits dans *Brothers* et *In the Valley of Elah*, qui eux aussi expliquent de cette façon comment les personnages sont devenus soldats : non pas parce que le pays en a besoin, mais parce que leurs pères les y ont forcés, avec pour résultat l'effondrement de la famille. Cette approche constitue une nouveauté dans le cinéma américain, qui pour la première fois culpabilise la société et pas le gouvernement américain ou les pays ennemis.

Le film entre aussi en dialogue avec *The Hurt Locker*, parce qu'il utilise un montage similaire entre les scènes de guerre et celles décrivant les visites des soldats à leur famille. Il s'agit dans les deux cas d'un mouvement infini : aussi bien Eastwood que Kathryn Bigelow coupent brusquement le plan de transition entre la communauté du héros et sa maison d'une part et le champ de bataille d'autre part. Ils n'utilisent pas de Fade ou de Dissolve, ils n'effectuent pas la transition de façon lente, ni accompagnée d'explications ou d'outils superficiels qui feraient une sorte de distinction entre les deux.

Cette technique rend deux choses possibles dans ces films, à mon avis, et ces deux constats servent l'idéologie du cinéma contemporain en décrivant la guerre comme une orgie de violence, en la mettant hors-contexte pour la rendre plus absurde et inutile, mais aussi en

symbolisant le fait que le sujet ici n'est pas la guerre en Irak ou autre. Les Etats-Unis étant dans un état permanent de guerre, la situation spécifique est moins importante. Seules importent les raisons historiques de ce malaise.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Kathryn Bigelow est la seule réalisatrice dont deux films contemporains sur la guerre au Moyen-Orient sont analysés ici. Après *The Hurt Locker*, elle a tourné *Zero Dark Thirty*, un film au sujet en apparence totalement différent puisqu'il ne parle pas de l'armée mais des services secrets et non pas d'un homme mais d'une femme.

Dans ce deuxième film comme dans le premier, Bigelow utilise le scénario et la mise en scène pour prendre une histoire qui aurait pu être héroïque et triomphale, et la transformer en critique de la situation dans son pays. Il ne s'agit pas d'un père, parce que le personnage principal est une femme non mariée et sans famille, et on ne voit jamais un de ses parents, mais le film parle tout de même du vide que la guerre crée dans la société américaine, et de la façon dont la poursuite de la violence fait disparaître la famille ou, même plus, ne lui laisse pas l'occasion de naître. Ce sont des éléments qui n'existent pas forcément dans

l'histoire que relate le film, et un autre réalisateur avec un regard moins critique l'aurait sans doute filmée d'une manière complètement différente, mais la façon dont *Zero Dark Thirty* est écrit et surtout filmé le rend aussi subversif que les autres films mentionnés dans cette thèse. Il dialogue avec eux et les complète.

Il faut ajouter aussi que, comme *The Hurt Locker*, *Zero Dark Thirty* est un film qui a trouvé assez largement son public aux Etats-Unis, et a été nommé à maintes reprises, pour plusieurs prix. En revanche, il a généré bien plus de polémiques que *The Hurt Locker*. Žizek, par exemple, est allé jusqu'à le comparer aux *Green Berets*<sup>149</sup>. Par contre, Il y a eu ceux, comme moi, qui ont trouvé le film critique. Counter Punch le définit comme un "morceau de propagande anti-américaine"<sup>150</sup>.

Parce qu'il relate l'histoire de l'agente secrète qui est arrivée à trouver la cachette de Ben Laden et a ainsi permis à l'armée américaine de le localiser et le tuer, certains ont argumenté qu'il s'agissait d'un film patriotique, militariste et colonialiste, justifiant les méthodes très discutables des forces américaines, surtout la torture des prisonniers, et faisant l'éloge de cette opération en esquivant les questions morales soulevées par la problématique des méthodes appliquées.

---

<sup>149</sup>"We should bear in mind that the terse-realistic presentation of the absurdities of war in *The Hurt Locker* obfuscates and thus makes acceptable the fact that its heroes are doing the same job as the heroes of *The Green Berets*. In its very invisibility, ideology is here, more than ever: we are there, with our boys, identifying with their fear and anguish instead of questioning what they are doing there". Žižek, S., 2010. *Green Berets with a Human Face* [WWW Document]. LRB blog. URL <https://www.lrb.co.uk/blog/2010/03/23/slavoj-zizek/green-berets-with-a-human-face>.

<sup>150</sup> Scofield, B., 2015. "Zero Dark Thirty" as an Anti-American Propaganda Film [WWW Document]. [www.counterpunch.org](http://www.counterpunch.org). URL <http://www.counterpunch.org/2013/02/01/zero-dark-thirty-as-as-anti-american-propaganda-film>.

Comme le décrit bien Boughn, les critiques du film l'ont réduit à une partie de son scénario, comme si un film se cantonnait à l'histoire qu'il racontait. A cause de cette réduction, ils l'ont vu comme un éloge de l'efficacité de la torture.

Personnellement je voudrais répondre aux critiques contre le film par des questions. Est-ce que, visuellement, le film représente d'une façon très graphique et détaillée des prisonniers torturés par les services secrets américains ? Tout à fait. Est-ce que, narrativement, le film donne l'impression que, sans avoir utilisé cette méthode barbare, les Américains n'auraient jamais trouvé ni tué leur ennemi juré ? Oui. Mais cela fait-il de *Zero Dark Thirty* un film pro-guerre et militariste ?

Je pense que non, parce que les scènes de tortures et les détails qui expliquent comment Ben Laden a été pourchassé ne forment pas l'essence du film, et que donc peu importe comment tout cela est traité. Le film ne se focalise pas sur la question de comment il a été trouvé. En revanche, il se demande ce que vaut cette vengeance. Quelle est la valeur de l'assassinat de Ben Laden, et quels effets l'exécution et les idées qu'il véhicule ont-ils sur la société américaine ? A cette question, le film procure, je pense, des réponses très profondes et très critiques sur tout ce qui concerne les rapports entre la société et l'armée aux Etats-Unis.

En résumé, avant d'élaborer, je pense que le film s'engage d'une façon semblable à celle déjà vue dans les autres films. Il personnalise totalement la guerre, la détache d'un contexte spécifique, pour montrer que la violence ici n'a pas vraiment de valeur et ne va pas servir à grand-chose et surtout, qu'elle ne sert pas vraiment à défendre les familles américaines. En revanche, elle n'est que le fruit de l'obsession d'un homme, ou d'une femme dans ce

film. En plus, le film utilise la mise en scène, surtout les gros plans et la composition, pour montrer à quel point cette obsession violente crée un vide dans la vie américaine. Ironiquement, cette violence censée protéger la normalité crée une réalité complètement délirante voire anormale.

En analysant le scénario et la mise en scène, on remarque trois outils principaux utilisés par l'auteur. Elle décrit cette opération, dont le gouvernement américain s'est enorgueilli, comme une folie personnelle et complètement futile d'une agente qui n'a rien d'autre dans la vie et surtout n'a aucun futur après cette réussite spécifique. Elle utilise des métaphores maternelles pour décrire cette héroïne comme une femme dont la vie est tellement vide que, pour elle, le boulot fait office de père et fils spirituels, cette poursuite absurde l'empêchant d'avoir une vraie famille. Elle utilise la mise en scène pour isoler ce personnage, pour se focaliser sur son visage expressif. Elle l'exploite pour exprimer par le regard l'ambiguïté de la situation américaine, sa confusion et le néant dans lequel elle se trouve. La situation aux Etats-Unis est tragique, et telle est l'héroïne qui la symbolise dans le film.

On pourrait même suggérer que c'est un film sur une illusion et une désillusion, celles de l'héroïne et de son pays dans son ensemble. Même si le film ne le dit jamais clairement, il apparaît assez vite que l'obsession de l'héroïne à attraper Ben Laden n'a rien à voir avec l'intérêt de ses concitoyens.

Cette argumentation n'est pas formulée dans le film par un activiste libéral, mais bien par un des patrons de l'agente des services secrets qui essaye de lui expliquer que Ben Laden et son destin ne sont plus d'actualité et donc qu'il est complètement inutile de fournir tant

d'efforts pour une opération compliquée visant à le tuer. Il lui dit aussi qu'elle chasse un fantôme, ce qui renforce la thèse qu'il s'agit d'un film sur l'illusion et la désillusion. Mais l'agente obsessionnelle ne veut rien écouter. Pourquoi ? Parce que, pour elle, ce n'est plus un sujet national, mais personnel.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Ben Laden est sa vie. Quand le directeur de la CIA lui demande ce qu'elle a fait pour le service hormis la traque du chef d'Al-Qaïda, elle admet qu'elle n'est engagée dans rien d'autre comme si pour elle, la vie a commencé avec lui.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Normalement, les personnages dans le cinéma américain ont une histoire personnelle, une famille, une motivation, des habits, des loisirs, un endroit où ils retournent quand l'action est finie. Dans *Zero Dark Thirty*, on ne sait rien de tous ses éléments. L'héroïne a été recrutée au service immédiatement après le lycée, pour des raisons qui ne sont pas expliquées. Elle n'a pas une histoire ou une vraie personnalité. Elle aussi est un fantôme, et on se demande ce qu'elle va devenir après la fin de l'opération, une question à laquelle le film n'essaie pas de donner de réponse.

En plus, même si le film ne parle pas directement de religion et qu'on ne voit pas, par exemple, l'héroïne en train de prier ou aller à l'église, lui aussi à sa façon de présenter le fameux triangle société-religion-armée. Même si l'agente n'est pas particulièrement pratiquante, elle utilise un lexique religieux qui rappelle celui du président Bush pour expliquer la guerre en Irak, et elle se voit comme une sorte de messager qui a été choisi pour trouver et tuer Ben Laden.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Dans l'une des scènes, elle déclare que tous ses autres collègues ont été tués pendant la traque de Ben Laden et qu'elle a été la seule rescapée, ce qui ne peut pas être un hasard. Elle croit qu'elle a été épargnée pour pouvoir mettre fin aux jours de Ben Laden. L'agente croit que ses actions sont justifiées par une sorte de décret divin. Elle n'a pas de famille biologique, mais son boulot et cette opération deviennent sa famille spirituelle. Elle n'est pas pratiquante mais la poursuite de Ben Laden devient pour elle une religion. Le triangle famille-religion-armée parvient à naître dans un film qui manque de pères, de mères et de prêtres.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

La mère et son absence sont un thème récurrent dans le film, on y trouve souvent des références maternelles qu'elles soient textuelles ou visuelles, bien qu'on ne parle jamais de la mère (ou du père) de l'agente. Par exemple, l'une de ses collègues, celle qu'elle aime le plus, devient une sorte de sœur ou mère adoptive. Sa mort l'exaspère au plus haut point et la rend fort vindicative. Cette amie lui dit, lors d'un dîner, qu'elle doit être moins obsessionnelle envers l'opération qu'elle a menée et l'encourage à "couper le cordon". Cette métaphore, je pense, n'est pas le fruit du hasard, mais nous renvoie au fait que l'héroïne s'est appropriée la violence comme s'il s'agissait de sa famille, ce qui l'empêche d'en construire une vraie.

A noter que cet échange se passe dans une scène où l'amie de l'agente, presque pour la seule fois dans le film, lui pose des questions personnelles et se demande pourquoi elle n'a pas de conjoint et pourquoi elle n'en cherche pas mais préfère au contraire rester solitaire, isolée dans le monde, n'ayant rien dans sa vie à part le boulot, la violence et la vengeance.

La métaphore maternelle revient aussi dans les dernières secondes du film, au cours desquelles l'agente entre dans l'avion qui doit la ramener aux Etats-Unis après avoir suivi le déroulement réussi de l'opération. Le ventre de l'avion est filmé comme un utérus. Le retour de l'héroïne dans ce creux à la fin symbolise, je pense, le fait que la violence américaine est une forme de mère. Aucune figure de mère n'est montrée ou même mentionnée, on n'a aucune indication que l'agente ait jamais existé hors des services. Elle vient de là et elle y retourne.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

En plus, l'analyse de la mise en scène de la réalisatrice révèle qu'elle tend à faire deux choses pas évidentes : elle isole le personnage de l'agente presque à chaque fois qu'elle apparaît, et les scènes commencent ou finissent toujours par un plan qui la montre seule, uniquement entourée par des objets (par exemple, le drapeau américain derrière elle).



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

C'est une mise en scène qui rappelle parfois celle des cowboys en plein désert dans les westerns. Cette façon de filmer contribue à la personnalisation, à l'individualisation et à la mythification de l'héroïne et de l'histoire. Dans le film de guerre classique du cinéma hollywoodien, il s'agit d'un groupe d'hommes. Ici, pas d'hommes, mais une femme, une seule.

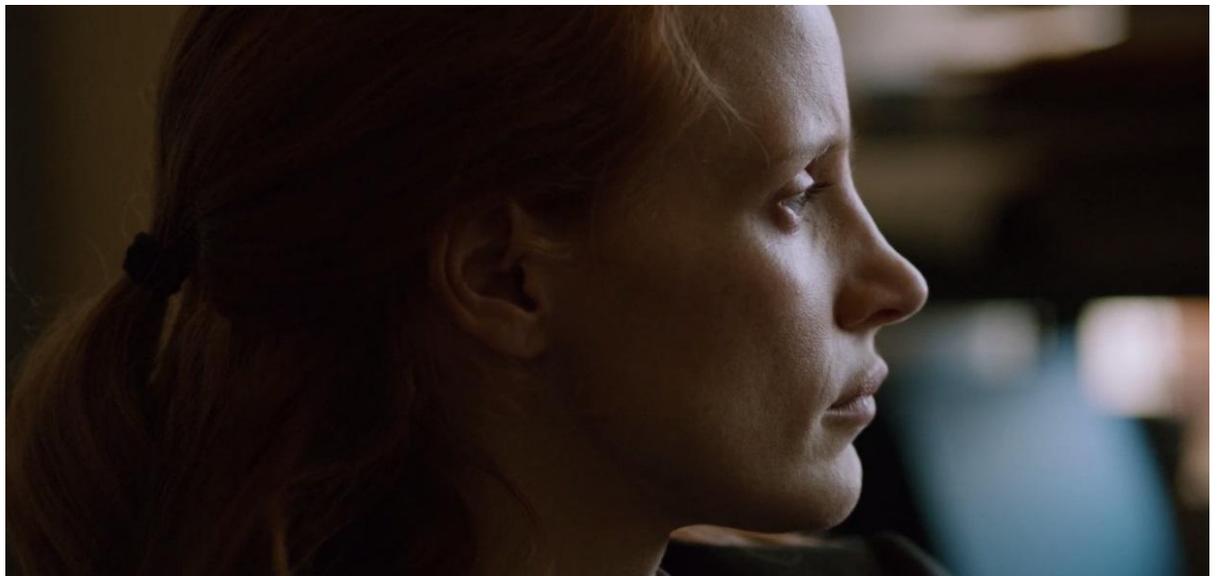
Ce choix symbolise la dénationalisation que pratique *Zero Dark Thirty* à l'encontre de l'histoire militaire américaine. Cette histoire aurait pu être celle de l'armée de la nation qui affronte son pire ennemi. Mais le scénario et surtout la mise en scène la transforment en histoire personnelle, subvertissant les conventions patriotiques du genre.

En plus, la réalisatrice, du début à la fin, insiste sur le gros plan, se focalisant sur le visage de l'agente, ses réactions et ses expressions, pour visualiser l'ambiguïté, la complexité et la problématique de la situation.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Comme Larry Gross le note, le film dure 2 heures et 39 minutes, avec 102 personnages qui ont au moins une réplique, et dans tout cela, la quantité de gros plan sur le visage de l'héroïne est presque sans précédent.<sup>151</sup>



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

---

<sup>151</sup> Gross, L., 2012. Some Ways into Zero Dark Thirty [WWW Document]. Film Comment. URL <https://www.filmcomment.com/blog/review-zero-dark-thirty-kathryn-bigelow>.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Le film ne peut pas éviter les faits : les services secrets américains ont poursuivi Ben Laden, se sont servis de méthodes très discutables, y compris la torture des prisonniers pour finir par le trouver et le tuer sans procès, induisant une véritable ferveur aux Etats-Unis. Le choix de relater cette histoire a peut-être engendré l'accusation de film militariste et pro-guerre. Mais je pense qu'en mettant en avant son héroïne et en utilisant les gros plans sur son visage, le film n'essaie pas de simplifier et de banaliser cette histoire mais, au contraire, de la décrire dans sa complexité idéologique.

Comme Robert Burgoyne le note, le film manque d'esthétisation de la violence, telle qu'on en trouve souvent dans le cinéma, et donc les scènes de l'interrogation ne glorifient pas la torture mais montre à quel point la violence est déshumanisante<sup>152</sup>. K. L. Evans ajoute que

---

<sup>152</sup> "The imposing power of the violated body in *Zero Dark Thirty* might be seen, then, as a particularly resonant expression of disenchantment, as the depictions of interrogation and torture that dominate the first third of the film accentuate the dehumanizing and degenerative nature of violence. Hard lighting, urine-soaked cells, plain and unaccented camera work—these scenes have an unadorned visual directness... The aestheticizing of violence through form, the ceremonial stylization that "accompanies many lence in film, is simply not found her". Burgoyne, R., 2014. *The Violated Body: Affective Experience and Somatic Intensity* 252

le film nous invite, par son style réaliste, à ne pas seulement regarder les héros mais à vivre ce qu'il leur arrive, et de cette manière, à nous confronter aux mêmes questions morales. Le film ne traite pas de la crise de conscience du gouvernement, mais de celle des gens ordinaires<sup>153</sup>.

Dans un film plus classique, les triomphes militaires auraient été célébrés avec des drapeaux, des chants et des sourires mais dans *Zero Dark Thirty*, presque chaque étape est suivie par un plan sur le visage de l'agente, à la mine perpétuellement insatisfaite. Elle exprime la confusion, le choc, l'anxiété existentielle et parfois même la tristesse, contredisant le caractère euphorique de l'événement qu'elle a suscité.

Par exemple, dans une scène, on voit à la télévision le président Obama - c'est l'un des seuls films sur la deuxième guerre au Moyen-Orient avec Obama comme président et non plus Bush, mais cela ne change rien au contenu du film – qui ment en affirmant que ses forces n'utilisent pas la torture, et en assurant, formellement et sans ambiguïté, la moralité des opérations américaines.

Robert Burgoyne écrit que cette scène, sous forme d'anticlimax, efface toute trace de triomphalisme. La musique, la mise en scène, les gestes de l'héroïne et surtout le "champ de vision balayant la figure cachée dans le sac" – tout crée une ambiance perturbante, et tient les spectateurs en haleine, sans la résolution anticipée depuis le début du film<sup>154</sup>.

---

in *Zero Dark Thirty*, in: *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky, Kentucky, p. 252-253.

<sup>153</sup> Ibid, 361.

<sup>154</sup> Burgoyne, R., 2014. *The Violated Body: Affective Experience and Somatic Intensity in Zero Dark Thirty*, in: *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky, Kentucky, p. 252-258.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

La scène finit par un gros plan sur le visage de l'agente, ni fière ni sûre d'elle-même, au contraire de son président. Cette façon de filmer est typique du film qui, sans être un film muet, s'intéresse au visage de son héroïne comme s'il l'était, et guette ses expressions antihéroïques et antitriomphales à la fin de chaque situation.

La plus emblématique d'entre elles, celle dans laquelle le gros plan est maximal et qui résume tous les outils stylistiques et textuels du film et toute sa complexité idéologique, est la scène finale. La chasse est déjà finie : Ben Laden a bien été trouvé comme l'avait promis l'agente, et il a été tué. Elle a accompli sa vengeance. C'est un événement qui a été glorifié par les médias et le public américain, qui l'ont vu comme une rétribution au passé et un message pour le futur à savoir que les Américains peuvent toujours avoir le dessus sur leurs ennemis. Mais dans le film, il n'y a pas de célébration, et il finit assez discrètement. L'agente marche, toute seule, vers l'avion qui va l'emmener aux Etats-Unis. On a déjà parlé de la métaphore maternelle de cette scène, dans laquelle l'idée que la guerre est une sorte de famille alternative qui avale l'héroïne et l'empêche d'avoir une vraie famille est particulièrement excitante.

Une autre idée est ici poussée à l'extrême : dans un film de guerre classique, à la fin d'une telle opération, on aurait très probablement vu un groupe de soldats montant ensemble dans l'avion en route vers les États-Unis, symbolisant dans leur unité celle, nationale, défendue et promise par leur réussite. Dans *Zero Dark Thirty*, c'est exactement le contraire qui se produit : pour des raisons obscures, qui ne sont jamais expliquées narrativement, et au grand étonnement du pilote, l'agente prend l'avion toute seule, et dans cette scène son isolement et sa solitude paraissent plus énormes que jamais, en raison de la façon dont le film met en scène cette personne, toute petite dans le grand avion, entourée par le néant.



*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012

Il y a très peu de mots dans cette scène, mais le très court échange amplifie la solitude et l'isolement de l'héroïne, et souligne le fait que la guerre l'a dépossédée du passé et du futur, et a donc dépourvu la société américaine d'une famille. Le pilote demande à l'agente où elle veut aller. Ce sont les derniers mots prononcés dans la scène, et en fait les derniers mots prononcés dans le film – l'agente ne répond pas à cette question. Dans le scénario original, il est marqué tout simplement qu'elle reste sans voix, et effectivement, elle garde le silence. L'avion décolle, sans direction, vers une destination qui nous est et restera pour

l'éternité inconnue. On peut voir ce silence comme une métaphore de plusieurs choses. Tout d'abord, le fait que l'agente ne sait pas où elle va montrer l'effet destructeur que la guerre a eu sur sa vie. Elle n'a pas de famille, elle n'a rien qui l'attend et elle retourne chez elle les mains vides. Maintenant que Ben Laden n'existe plus, c'est comme si elle-même n'avait jamais existé. Elle a attrapé le fantôme, et maintenant elle est devenue fantôme elle-même.

On se demande donc quelle a été la valeur de l'opération, parce qu'il semble que c'est une fin en soi qui ne mène nulle part. En revanche, cette question nous amène à nous interroger : si cette opération n'a que peu de sens, peut-être cela vaut-il pour toute la politique étrangère des États-Unis et peut-être même pour l'idée universelle de la vengeance ? Le fait que l'agente ne sait pas où elle va peut aussi être le symbole d'un pays, d'une politique et d'un monde qui eux non plus ne savent pas où ils vont. Il est vrai que le film personnalise l'histoire, mais comme le personnage n'a pas de personnalité affichée, il est plus mythique que réel. Il est plus simple de voir en l'agente un symbole du malaise dans la société américaine.

Ce qui est le plus symbolique et expressif dans la scène est bien évidemment, comme tout au long du film, le visage de l'agente, à nouveau isolé, toujours en gros plan. Comme plus tôt, l'expression n'est pas réjouie, mais plutôt confuse, consternée, voire même saisie de stupeur. Cette attitude est potentiellement naturelle avant l'opération, mais après celle-ci, ce qui aurait dû constituer normalement la plus grande victoire de sa vie, et l'un des moments les plus triomphaux de l'histoire contemporaine des États-Unis, aurait peut-être pu donner lieu à un autre visage. La réalisatrice préfère finir le film sur ce ton, sur ces expressions, et elle se sert de la mise en scène pour rendre tragiques les événements

256

héroïques décrits dans le scénario, et en conclure que ce qui a été perçu comme la fin heureuse de l'épisode Ben Laden aux yeux de la société américaine, n'est pas du tout un point final mais plutôt une impasse.

Ce constat est bien symbolisé dans les dernières images, celles d'une agente qui prend l'avion toute seule et se trouve plongée dans un grand vide et une incertitude, volant vers une destination inconnue. Sans mots, et de toute façon sans personne à qui s'adresser, la seule chose à faire pour elle est de garder le silence, et exprimer par ce mutisme l'idée qu'il s'agissait d'une sorte de victoire à la Pyrrhus car elle n'a rien donné, ni à elle ni à personne. Comme Larry Gross l'écrit en commentaire du film, cette image ultime nous laisse avec la question de ce que cette victoire nous a coûté et où est-ce qu'elle laisse l'agente – et nous<sup>155</sup> ?

*Zero Dark Thirty* est un film clé parce qu'il parle d'un moment crucial dans la guerre au Moyen-Orient : l'exécution de Ben Laden, l'homme le plus recherché par les États-Unis depuis l'événement qui a déclenché la guerre et les autres films mentionnés ici, à savoir les attaques du 11 septembre. C'est l'un des seuls moments reconnus publiquement récemment comme une victoire américaine dans sa guerre. En conséquence, le point de départ d'un film sur cette opération aurait pu être lui aussi héroïque et triomphal.

Pour certains, *Zero Dark Thirty* a été ce genre de film. Il a créé une polémique aux États-Unis, on lui a reproché un patriotisme, des messages pro-guerre et pro-militaires et surtout la justification de la torture des prisonniers comme un outil légitime, dans le cadre des efforts pour trouver Ben Laden. Ce genre d'accusations est assez habituel dans le discours

---

<sup>155</sup> Gross, L., 2012. Some Ways into Zero Dark Thirty [WWW Document]. Film Comment. URL <https://www.filmcomment.com/blog/review-zero-dark-thirty-kathryn-bigelow/> (accessed 4.16.17).

sur le cinéma américain contemporain concernant la guerre au Moyen-Orient, comme l'on a déjà vu et verra encore, mais souvent les films sont beaucoup plus ambigus, critiques et subversifs que certains ne le pensent dans les médias et le public. C'est le cas ici. *Zero Dark Thirty* est dans la continuité des autres films analysés dans la thèse. Parfois il les renforce, parfois il les répète et parfois il les complète.

Surtout, c'est une continuité du film précédent de la réalisatrice. Il s'agit d'un cas rare dans ce contexte, où un même auteur fait deux films d'affilée sur la guerre au Moyen-Orient peut-être parce que l'impopularité du genre a dissuadé les réalisateurs de s'intéresser à nouveau au sujet. Une continuité, bien qu'il s'agisse de l'inverse de *The Hurt Locker*. Dans son film précédent, il s'agissait d'un homme, un soldat, un père de famille, et ici d'une femme, pas un soldat mais une agente (elle n'a touché que très rarement une arme dans sa vie) célibataire, sans enfant, et qui n'a pas de rapports avec ses parents, sœurs, oncles etc.

Dans les deux cas ceci dit, et comme généralement dans le cinéma américain contemporain, il s'agit de la même idée, selon laquelle l'obsession et l'addiction à la violence nuisent à la société américaine à tel point qu'elles abolissent la famille classique. Parce que, pour les hommes et les femmes engagés dans la guerre, elle devient une sorte de famille adoptive, elle devient leur père et mère ainsi que leurs fils et filles, et cet engagement les empêche de jouer leur rôle dans la famille et parfois même les empêche d'en avoir une.

Cela est ironique, parce que s'ils partent à la guerre, c'est pour défendre leur maison, leur famille, leur communauté mais c'est la guerre elle-même qui s'avère la plus menaçante pour ces choses chéries. C'est un cercle vicieux. En voulant défendre le pays, ils se retrouvent dans une obsession qui aggrave la situation. Ne pouvant pas se libérer, ils

éternisent ce cercle violent. Il n'y pas d'espoir dans les films de Bigelow parce que dans l'un, le personnage n'a pas d'enfant du fait de la guerre et dans l'autre, il en a, mais, toujours à cause de la guerre, ils grandissent sans père, et on a déjà vu dans des films comme *In the Valley of Elah et Brothers* ce que deviennent les hommes qui ont grandi dans une famille affectée par la guerre. On peut résumer cette idée par la notion qu'une guerre, toujours, en crée une autre.

Le scénario de *Zero Dark Thirty* aurait pu être le point de départ d'un film complètement différent. Il explique comment les Américains sont arrivés à trouver et tuer Ben Laden. Donc, fondamentalement, il devrait être un film sur un succès, sur une réussite. Mais je pense que la mise en scène en fait un film mélancolique sur le désespoir. Le style créatif du film est en contraste avec la simplicité relative du scénario, qui relate assez correctement le déroulement des faits, se basant sur une histoire vraie. Mais la mise en scène de la réalisatrice est loin d'être objective. Elle utilise quatre moyens principaux, je pense, pour démythifier cette histoire héroïque et pour subvertir les conventions classiques des films sur les triomphes américains.

D'abord, elle se sert de la caméra pour isoler et aliéner son personnage, en montrant les effets destructeurs que l'engagement militaire a sur les individus, les laissant sans vie privée, famille et futur, mais aussi en l'utilisant comme symbole du pays entier, qui lui aussi a été isolé et aliéné par la guerre, et à qui la violence n'a rien apporté. En plus, elle fait aussi usage de métaphores visuelles maternelles pour développer l'idée que l'engagement militaire est une famille alternative, empêchant l'agente d'en avoir une dans la vraie vie. Troisièmement, la réalisatrice filme en utilisant beaucoup de gros plans et en

demandant une performance expressive de l'actrice qui joue l'agente, pour répondre aux événements et donner des commentaires pour le moins ambigus, amers et pessimistes.

Toutes ces idées s'entrecroisent, et explosent à la dernière scène, où la réalisatrice utilise la mise en scène pour analyser et commenter aussi bien l'opération dont parle le film que la politique des Etats-Unis en général, en affirmant que le pays ne sait plus où il va. *Zero Dark Thirty* partage ces idées avec d'autres films analysés dans la thèse. Il dialogue avec eux mais est différent, il les complète dans plusieurs particularités comme le fait rarissime que le personnage principal soit une femme, ainsi que l'auteure du film ou encore le fait qu'il s'agisse du deuxième film de la réalisatrice sur le sujet.



*Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012*

Remarquons également le succès public du film, la polémique qu'il a suscitée, mais surtout le fait qu'il est le seul film de fiction sur ce qui devait être le moment le plus glorieux de la guerre au Moyen-Orient. Il prouve ainsi que même quand cet événement héroïque et

trionphal est à la base d'un scénario, le regard du cinéma américain demeure plus critique et subversif que jamais.

La réalisatrice personnalise l'histoire pour la nationaliser tout de suite : le personnage sans personnalité sert de métaphore, explorant les rapports entre la violence et la société aux États-Unis, les effets dévastateurs qu'elle a sur le présent et qu'elle aura sans doute dans le futur.

## Conclusion

Cette thèse veut s'inscrire dans la grande lignée des études théoriques sur le cinéma, la guerre et la société. La guerre a toujours préoccupé le cinéma, et le cinéma de la guerre a toujours passionné les universitaires, et ce depuis les premiers pas de cet art et la Première Guerre mondiale. L'intérêt se prolonge jusqu'à nos jours et la guerre au Moyen-Orient, comme démontre cette thèse.

Pourquoi ? Au fil des années, beaucoup d'explications ont été fournies pour décrire l'importance du cinéma en général, et de la représentation de la guerre en particulier. "Les images ressurgies, sources et instruments d'interprétation du passé... pèsent souvent davantage que toute autre forme d'expression" explique par exemple Christian Delporte<sup>156</sup>, en examinant la construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XXe siècle. Il ajoute que pour ceux qui n'ont pas vraiment vécu la guerre, elles fournissent même "une clé d'explication".

En évoquant la guerre française en Algérie entre 1954 et 1962 et la guerre américaine au Vietnam menée entre 1964 et 1975, Benjamin Stora note déjà à quel point elles ont affecté l'imaginaire d'une société. Il nous apprend aussi que les guerres "démaquillent les sociétés", car la guerre, "territoire de la douleur et du doute, dévoile insensiblement les profondeurs d'une société"<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Delporte, C, 2010. *La Guerre Après La Guerre : Images Et Construction Des Imaginaires De Guerre Dans L'Europe Du XXe Siècle*. Paris : Nouveau Monde, p. 8.

<sup>157</sup> Stora, B, 1997. *Imaginaires de guerre. Algérie-Vietnam, en France et aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte.

Kracauer, en revanche, ne parle pas de "démaquillage" mais de "maquillage". En parlant du cinéma allemand entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale, il constate que : "la plupart des films sur le présent sont pleins d'invéraisemblances. Ils colorent en rose les dispositifs les plus noirs et maquillent la rougeur. C'est pourquoi ils ne cessent de refléter la société. Et même : plus est fausse l'image qu'ils donnent de la surface, plus ils sont justes et plus nettement se reflète en eux le mécanisme secret de la société".<sup>158</sup>

Maquillage ou démaquillage ? Dans les deux cas, on se met d'accord sur un point : le cinéma n'est pas un produit individuel et aléatoire, mais appartient à un collectif et nous dit quelque chose sur la société dans laquelle il a été écrit et filmé : sur ses rêves et ses cauchemars. "Ce ne sont pas tant des crédos explicites que des dispositions psychologiques – ces couches profondes de mentalité collective plus ou moins inconsciente<sup>159</sup>", selon Kracauer, et voilà pourquoi il faut analyser les films de façon très spécifique, en cherchant parfois le sens de chaque mot et plan, comme j'ai modestement essayé de faire.

Dans cette thèse, j'ai parlé de la plus grande guerre américaine depuis celle conclue en 1975 : la guerre en Irak et en Afghanistan, qui dure depuis le début des années 2000 et qui n'a connu ni fin officielle ni officieuse. J'ai choisi la guerre comme mon point de départ parce que, effectivement, comme a noté Stora, la guerre est peut-être le meilleur miroir de la société – et parce que la guerre affecte énormément l'imaginaire d'une société, donc son cinéma. Pour preuve, la quantité de film produits aux Etats-Unis sur le sujet, une vraie avalanche – juste comme après le Vietnam, mais avec une grosse différence.

---

<sup>158</sup> Kracauer, S, 1947. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'Âge d'Homme. p. 256.

<sup>159</sup> Ibid, 6.

"L'avalanche de films d'après-guerre (1975-1995)", nous rappelle Stora, "ne doit pas faire oublier l'extrême rareté des grands films de fiction sur la guerre du Vietnam, réalisés par Hollywood, pendant le conflit lui-même. Même la vieille production de propagande patriotique est insignifiante".<sup>160</sup>

En revanche, cette thèse s'est construite autour du constat selon lequel les cinéastes américains n'ont pas eu besoin de temps pour intégrer la réalité de l'engagement de leur armée en Irak et en Afghanistan et plus particulièrement la réalité des conséquences de cet engagement, comme les nombreuses victimes que la guerre a engendrées et les dilemmes moraux qu'elle a soulevés.

Contrairement au cinéma américain produit sur la guerre du Vietnam, les films traitant de ce nouveau conflit ne sont pas arrivés dans les salles en décalé, forts d'un certain recul, mais sont au contraire sortis concomitamment aux reportages télévisés couvrant les événements. Leurs messages anti-guerres ont coïncidé avec les mouvements de protestation dans les rues, et avec quatre campagnes électorales décisives pendant lesquelles le sujet de l'engagement militaire a dominé les débats entre les candidats.

Dans ce travail, nous avons tenté de déterminer en quoi le traumatisme de la guerre s'est reflété dans ces films, et ce qui les distingue - outre la temporalité dans laquelle ils ont été créés - des films traitant de la guerre du Vietnam. Cette thèse tente de répondre à cette question en faisant appel à plusieurs films importants, représentatifs de ce siècle naissant,

---

<sup>160</sup> Stora, B, 1996. *Le Cinéma Américain Pendant La Guerre Du Vietnam Le Mythe De 'L'avalanche.'* Vingtième Siècle. Revue d'histoire. Revue D'histoire, n°. 49 p. 149-155.

en les comparant aux films précédemment produits aux Etats-Unis, depuis la Première Guerre mondiale jusqu'à la première guerre en Irak.

De cette analyse, on peut conclure que, comme les films qui les ont précédés, ces films récents s'occupent des concepts de masculinité et d'héroïsme dans la société américaine, ces concepts mêmes qui ont mené à l'engagement des Américains dans la guerre. Comme leurs prédécesseurs, ils relatent des histoires d'hommes dont la participation au conflit a provoqué un délabrement de leur vie personnelle et de celle de leur famille, suscitant chez ces soldats ou leurs proches des doutes fondamentaux sur leurs croyances patriotiques et militaristes.

Cependant, comme nous l'avons vu, il existe des différences entre les films des diverses époques de l'histoire de la société et du cinéma américain. Depuis le début de ce nouveau siècle, les films de guerre ne considèrent pas le conflit comme un événement spécifique, ils se distinguent ainsi des films précédents, y compris les plus critiques, à propos de la guerre du Vietnam. Ce cinéma, tel un maillon d'une chaîne infinie, s'intéresse aux circonstances sociales - et plus particulièrement au patriarcat - qui ont engendré cet éternel malaise dans la société.

En réalisant des films sur la guerre au Moyen-Orient, les cinéastes n'ont plus pu considérer la guerre comme une erreur accidentelle, car une telle erreur avait déjà été commise dans le passé. La spécificité de l'événement si visible dans les films sur le Vietnam n'a plus la même ampleur. Les films réalisés sur la guerre au Moyen-Orient ont un point de référence, la guerre du Vietnam qui est un motif récurrent, souligné à différents niveaux, dans le cinéma américain.

Généralement, les deux guerres ont également été utilisées comme une référence représentative de deux générations d'une même famille, la génération de ceux qui ont combattu au Vietnam et la génération de leurs enfants qui sont mobilisés au Moyen-Orient. Ce n'est donc pas un hasard, et peut-être même était-ce inévitable, que les films sur la guerre au Moyen-Orient montrent le militarisme américain comme une forme de dépendance sociale et un cercle vicieux destructeur et sans fin. En faisant cela, ils reflètent un nouveau courant dans la pensée américaine. Dans cette pensée, la notion la plus novatrice et la plus centrale est celle qui parle de la guerre sans fin.

De plus, contrairement aux représentations proposées par les films antérieurs, les scénarios de ces nouveaux films ne s'aventurent pas à combler le vide laissé dans la cellule familiale. Au contraire, ils présentent une vision qui considère les pères endeuillés comme responsables de la mort de leurs fils au combat, à cause entre autres de l'éducation militariste qu'ils leur ont inculquée. Ils pointent aussi du doigt le complexe militaro-industriel qu'ils considèrent plus puissant que jamais, plus fort que n'importe quel président ou que n'importe quel parti politique. En fait, au vu de ces films, l'identité du président ou du parti au pouvoir importe peu, parce que l'addiction de la société et de la famille américaine à la guerre sera toujours plus forte.

J'ai trouvé trois caractéristiques récurrentes dans le cinéma américain actuel traitant de la guerre au Moyen-Orient. D'abord, ils font le lien entre l'armée et la société. Ils juxtaposent le champ de bataille et le front intérieur pour montrer l'influence destructrice de la guerre sur la société américaine, et montrent que c'est la structure même de la société américaine qui conduit au conflit. Selon eux, la société américaine remplit deux rôles : elle est celle qui provoque la guerre tout en étant la première à souffrir des conséquences.

La deuxième caractéristique des films sur ces guerres, est en quelque sorte le développement de la première : les cinéastes présentent la guerre comme un facteur qui empêche le père de remplir pleinement son rôle, au sein de la cellule familiale, de la communauté et du lieu de travail.

La troisième caractéristique est peut-être la plus significative. Elle découle du postulat des films étudiés, à savoir que l'implication américaine au Moyen-Orient n'est pas dépendante ou justifiable par un contexte concret, qu'elle n'a pas de valeur positive, et qu'il importe pour les cinéastes d'enquêter sur ce qui a conduit les membres de la société américaine à vouloir la guerre et enseigner à leurs enfants à suivre ainsi leurs traces. Ces films tendent à représenter un homme américain souffrant d'accoutumance, d'une dépendance à l'adrénaline et à l'excitation de la guerre, peu importe où et pourquoi elle est exécutée.

Même si je ne suis pas français, il me paraît cohérent et même évident d'écrire cette thèse en France. J'ose dire cela, parce que je devais répondre à une problématique : comment des films, qui sont tous des productions hollywoodiennes et donc produits par des studios liés à de grands groupes financiers, peuvent proposer une vision subversive et critique des institutions ? Pour trouver la réponse, j'ai été inspiré par la notion qu'un film, n'importe lequel, doit toujours nous intéresser, parce que tous les films, même génériques ou grand public, portent toujours des messages, et cette façon de regarder le cinéma a été construite en France.

Comme nous rappelle Régis Dubois, c'est "au tournant des années 70 que se développe un courant de pensée cohérent autour des questions des relations entre cinéma, idéologie et politique. Ce courant de pensée traversera la Manche et l'Atlantique... Le principe à

l'origine de toutes ces études relève d'un même postulat : tout film est vecteur idéologique, de façon implicite ou explicite, chaque film induit une vision subjective du monde et est donc porteur d'un message idéologique".<sup>161</sup>

Dubois, en revanche, est sceptique. Pour lui, cette idéologie est celle du pouvoir, et n'est pas du tout subversive, surtout dans le cinéma de guerre américain, qui est très souvent filmé avec la coopération du Pentagone, dépend donc de l'armée et véhicule, en conséquence, ses idées<sup>162</sup>. Dans cette thèse, en revanche, j'oserais le contrarier un peu et remarquer que le cinéma contemporain, dans sa vision subjective de la guerre au Moyen-Orient, porte des messages subversifs.

Passons aux regrets. Comme je me suis focalisé sur des films sortis juste avant l'écriture de la thèse, ou en même temps, j'ai fait face à un manque de sources théoriques. Je suis certain que dans dix ans, un travail sur le même thème sera plus solide théoriquement.

Il faut noter que comme cette guerre au Moyen-Orient a commencé il n'y a pas longtemps et n'est pas encore finie, il n'y a que très peu de thèses sur le sujet. L'une d'elles, écrite par Chloé Daelman et Simon Desplanque, propose des analyses qui sont parfois très similaires aux miennes, surtout en ce qui concerne les liens entre le Vietnam et l'Irak, mais leur conclusion est fort différente.

Selon eux, "il apparaît que l'opinion publique américaine semble avoir une vision très floue des enjeux (géo) politiques qui ont sous-tendu la guerre en Irak. Chaque film dénonce cette guerre à sa façon, de manière plus ou moins subtile. Toutefois, nous

---

<sup>161</sup> Dubois, R, 2008. *Hollywood, Cinéma et idéologie*. Édition Sulliver, Cabris, p. 17.

<sup>162</sup> Ibid., 37.

pouvons constater que l'intensité de la critique faiblit au fil des années, en particulier depuis le retrait d'une partie des troupes en 2010"<sup>163</sup>.

Moi, en revanche, je pense que la critique n'a pas faibli mais s'est intensifiée. L'ignorance du contexte dans les films contemporains détient un pouvoir énorme. Le sujet n'est pas la guerre en Irak ou autre. Les Etats-Unis étant dans un état permanent de guerre, la situation spécifique est moins importante. Seules importent les raisons historiques de ce malaise. Les œuvres analysés dans cette thèse détachent la guerre d'un contexte spécifique, pour montrer que la violence n'a pas vraiment de valeur et ne va pas servir à grand-chose et surtout, qu'elle ne sert pas vraiment à défendre les familles américaines. Ces films cassent le mythe selon lequel la guerre vise à protéger la sécurité des Etats-Unis. Ils décrivent la guerre comme une orgie de violence, en la mettant hors-contexte pour la rendre plus absurde et inutile.

Bref, il serait intéressant de voir les films produits dans les années prochaines, pour vérifier si cette intensité faiblit effectivement, ou bien continue de s'amplifier.

Un autre problème méthodologique auquel je me suis confronté réside dans la question suivante : comment pourrais-je prétendre conclure définitivement qu'un film ou un autre est porteur d'un certain message, étant donné qu'il s'agit de textes ouverts – très ouverts dans le cas de cette thèse – comme c'est souvent le cas pour les films controversés, et qu'il existe sans doute des spectateurs qui ont interprété leurs messages très différemment

---

<sup>163</sup> Daelman, C, Desplanque, S. Les représentations de la guerre en Irak à l'écran: un engagement géopolitique contesté.. Conseil Québécois des études Géopolitiques. <https://cqegehiulaval.com/les-representations-de-la-guerre-en-irak-a-lecran-un-engagement-geopolitique-conteste/>

? Comment ne pas être accusé de "Cherry Picking" et ne pas appliquer aux films la grille d'interprétation qui sert mon propos ?

Ma réponse est que oui, effectivement, pour ajouter de l'intérêt à mon analyse, j'ai choisi des films controversés. En conséquence, ils suscitent parfois des réactions ambiguës et nourrissent des discussions passionnantes au sein des critiques et des cinéphiles sur le web. Une bonne chose, et même si ma lecture des films n'est pas la seule possible - un film peut toujours être interprété au moins de deux façons différentes - je trouve que la mienne est la plus cohérente. Elle connaît aussi le plus de soutiens auprès de ceux qui abordent la question.

Faute de place, il ne m'est pas possible, dans le cadre de cette conclusion, d'illustrer cela avec tous les films mentionnés plus haut. Pour souligner que la plupart des avis de cinéphiles corroborent le mien, je ne prendrai comme exemple que le seul *The Hurt Locker*, l'un des films-clés de cette étude et aussi l'un des plus controversés.

Un grand nombre de discussions sur le film se retrouvent sur le site Reddit<sup>164</sup>.

L'internaute *78fivealive* ouvre le débat en se demandant "comment diable on peut considérer le film comme anti-guerre". Il reçoit de nombreuses réactions, la majorité n'allant pas dans le sens de son questionnement, mais trouvant, comme moi, que le film est tout le contraire de guerrier.

Ces internautes-là utilisent un grand nombre d'arguments évoqués dans cette thèse.

*RedDyeNumber4*, par exemple, écrit que le film véhicule des messages anti-guerre parce

---

<sup>164</sup> 78fivealive, 2010. How in the world can The Hurt Locker be considered "anti-war?". Reddit.

URL:

[https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how\\_in\\_the\\_world\\_can\\_the\\_hurt\\_locker\\_be](https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how_in_the_world_can_the_hurt_locker_be).

qu'il relate l'histoire d'une addiction au combat et montre que c'est justement en raison de son excellence dans l'armée que le héros n'arrive pas à remplir son rôle de père de famille.

L'internaute *Calantus*, se référant à son propre père, ajoute que le héros est exactement pareil à celui-ci : un homme qui, de retour du Vietnam, n'a de rêve que de retourner sur le champ de bataille parce que l'expérience de la guerre l'a rendu accro. Le soldat succombant dans *The Hurt Locker* à cette addiction est représentatif de bien des soldats américains, et porte ainsi le message antimilitariste du film : la guerre perturbe complètement les recrues américaines, les rendant incapables de faire quoi que ce soit, à part combattre.

L'internaute *Filthysize* note que le film commence par une citation de Chris Hedges, connu pour son œuvre antimilitariste, selon laquelle la guerre est une drogue, un poison qui séduit le protagoniste. Il abandonne sa famille pour lui, illustrant par l'exemple les conséquences graves de la guerre sur la société américaine. Le message est donc loin d'être militariste. En conclusion, un autre internaute, qui conserve l'anonymat, écrit en résumé que si on prend en compte tous ces éléments-là, on constate que le film est très clairement anti-guerre.

Je suis donc d'avis que cette thèse n'a pas péché par "Cherry Picking", étant donné qu'elle n'a pas imposé aux films des interprétations servant son propos, mais les a contextualisés de la façon dont la plupart des commentateurs les avaient compris.

Finalement, Je regrette aussi de n'avoir parlé que de cinéma, les guerres au Moyen-Orient coïncidant avec l'âge d'or de la télévision américaine qui a aussi abordé le sujet de la guerre dans des œuvres profondes et fascinantes méritant une attention à part entière.

Marjolaine Boutet, par exemple, écrit : "C'est à la télévision que le discours est le plus contestataire, à travers des séries politiquement engagées. La guerre en Irak est en train de réactiver le souvenir du conflit vietnamien, mais le processus est à peine engagé et seul le recul des années pourra nous permettre de voir l'influence de ce nouveau conflit sur la mémoire du Vietnam aux États-Unis, et sa transcription dans les fictions télévisées et cinématographiques américaines".<sup>165</sup>

Je pense donc que je laisse de l'espace à de futures recherches, qui pourront approfondir la base théorique et l'analyse du format sériel.

Un dernier mot pour conclure. Au moment où j'écris, Trump annonce l'envoi de renforts en Afghanistan. Les premiers films analysés ici ont été produits peu avant l'ère Obama. Les derniers, peu avant l'ère Trump. Ils ont révélé à quel point le malaise était profond aux États-Unis, et ont, à mon avis, prédit d'une certaine manière le bouleversement que le pays vit depuis novembre 2016. Comme les films allemands réalisés avant la Seconde Guerre mondiale, ils illustrent la capacité du cinéma à refléter la société et à prédire l'histoire. En ce sens, ils sont passionnants, et il me semble crucial de continuer d'être à l'écoute des productions audiovisuelles américaines qui suivront.

---

<sup>165</sup> Boutet, M, 2008. *Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni*. Hermès, La Revue, vol. 52, n°. 3, p. 75-82.

## Bibliographie

Adams, M.C.C., 2015. *The best war ever: America and World War II*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Alessio, D., Meredith, K., 2012. *Decolonizing James Cameron's Pandora: Imperial history and science fiction*. *Journal of Colonialism and Colonial History* 13.

Allen, J., 2008. *Vietnam: the (last) war the U.S. lost*. Haymarket Books, Chicago, IL.

Anderegg, M. *Inventing Vietnam The War in Film and Television*, 2009. Temple University Press, Philadelphia.

Atakav, E. and Tasker, Y. (2010) "The Hurt Locker: Male intimacy, violence and the Iraq war movie," (with Eylem Atakav), *Sine*, 1(2): pp. Balio, T. (1993).

Auster, A., Quart, L., 1988. *How the war was remembered: Hollywood & Vietnam*. Praeger, New York.

Bacevich, A.J., 2005. *The new American militarism: how Americans are seduced by war*. Oxford University Press, Oxford.

Behnke, A., Carvalho, B.D., 2006. *Shooting War: International Relations and the Cinematic Representation of Warfare*. *Millennium* 34.

Boggs, C., Pollard, T., 2016. *The Hollywood war machine: U.S. militarism and popular culture*. Routledge, London.

Bennett, B., Diken, B., 2011. *The Hurt Locker: Cinematic Addiction, "Critique," and the War on Terror*. *Cultural Politics: An International Journal* 7.

Bielakowski, A. "Green Berets and 'Born Killers': Myth-Making and the Vietnam War in American Film" *Published in Quarterly Journal of Ideology* 23:3/4 (Spring-Summer 2001).

Blankenhorn, D., 1995. *Fatherless America*. Basic Books, New York.

Block, T., 2012. *A fatal addiction: war in the name of God*. Algora Pub., New York.

Boutet, M, 2002. *Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni.*, Hermès, La Revue, vol. 52, n° 3.

Browne, N., 1990. *Cahiers du cinéma : 1969-1972: the politics of representation*. Harvard Univ. Press, Cambridge, MA.

Burgoyne, R., 2014. The Violated Body: Affective Experience and Somatic Intensity in *Zero Dark Thirty.*, *in: The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky, Kentucky.

Chambers, J, 2006. *The Movies and the Antiwar Debate in America, 1930-1941*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Volume 36.1 (Fall 2006).

Delporte, C, 2010. *La Guerre Apres La Guerre : Images Et Construction Des Imaginaires De Guerre Dans L'Europe Du XXe Siècle*. Nouveau Monde, Paris.

Derian, J.D., 2001. *Virtuous war mapping the military-industrial-media-entertainment network*. Westview Press, Boulder, CO.

Dubois, R, 2008. *Hollywood, Cinéma et idéologie*. Édition Sulliver, Cabris.

Giglio, E.D., 2014. *Here's looking at you: Hollywood, film and politics*. P. Lang, New York.

Green, M.S., Stabler, S.L., 2015. *Ideas and movements that shaped America: from the Bill of Rights to "Occupy Wall Street"*. ABC-CLIO, LLC, Santa Barbara, CA.

Greene, E., 1998. *Planet of the apes as American myth: race, politics, and popular culture*. Wesleyan University, Middletown.

Grainge, P., 2008. *Memory and popular film*. Manchester University Press, Manchester.

Heberle, M.A., 2009. *Thirty years after: new essays on Vietnam War literature, film, and art*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Huebner, A.J., 2008. *The warrior image: soldiers in american culture from the second world war to the vietnam era*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Early, E., 2014. *The alienated war veteran in film and literature*. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, NC.

Ehrenreich, B., 2011. *Blood rites: origins and history of the passions of war*. Granta, London.

Franklin, D.P., 2006. *Politics and film: the political culture of film in the United States*. Rowman & Littlefield, Lanham.

Fussell, P., 1991. *Wartime, understanding & behavior in the Second World War*. Oxford University Press, New York.

Jeffords, S., 1991. *The remasculinization of America: gender and the Vietnam war*. Indiana Univ. Press, Bloomington.

Kaes, A., 2011. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton University Press, Princeton, N.J.

Kellner, D., 2010. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Wiley-Blackwell, Malden.

Kester, B., 2003. *Film front Weimar: representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933)*. Amsterdam University Press, Amsterdam.

Kahn, P.W., 2017. *Finding ourselves at the Movies: Philosophy for a new generation*. Columbia University Press, New York.

Knecht, J.R., 2006. *War in Film, Television, and History: Introduction*. Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies 36.

Kracauer, S., 1947. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Âge d'Homme : Lausanne.

Krohn, B., 2008. *Le film de combat*. Cahiers du cinéma 638.

Lawrence, J.S., McGarahan, J.G., 2008. *Operation restore honor in Black hawk down, in: Why we fought: America's wars in film and history*. University Press of Kentucky, Lexington.

Leibovich, M., 2014. *This town: two parties and a funeral--plus, plenty of valet parking! --in America's gilded capital*. Blue Rider Press, a member of Penguin Group (USA), New York.

Maclear, M., 1981. *Vietnam: The Ten Thousand Day War*. Methuen, London.

McFadden, P., 2012. *American Propaganda and the First World War: Megaphone or Gagging Order?* Sharp, Issue 19: Reality/ Illusion.

McLaughlin, R.L., Parry, S.E., 2006. *We'll Always Have the Movies American Cinema during World War II*. Lexington: The University Press of Kentucky, Kentucky.

Mastrogiovanni, M., 2010. *The Business of War: Understanding the Military-Industrial Complex and How It's Still Used Today*, ESSAI: Vol. 7, Article 33.

Peebles, S., 2014. *Lenses into War: Digital Vérité in Iraq War Films*, in: *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky, Kentucky.

Piketty, T., 2014. *Capital in the twenty-first century*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts.

Pisters, P., 2010. *Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films*. *Film Philosophy* 14.1.

Roberts, R., Welky, D., 2016. *Coming to Terms with the Vietnam War: A Sacred Mission: Oliver Stone and Vietnam War*, in: *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*. Wiley Blackwell Malden.

Rosenbaum, J., 1997. *Movies as politics*. University of California press, Berkeley, California.

Rosefeldt, P., 1996. *The absent father in modern drama*. Lang, New York.

Ryan, M., Kellner, D., 1988. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Indiana University Press, Bloomington.

Scott, I., 2011. *American politics in Hollywood film*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Schatz, T. "Old War/New War: *Band of Brothers* and the Revival of the WWII War Film." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 32 n°. 1, 2002.

Selig, M. *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home*. From Hanoi to Hollywood. Ed. Linda Dittmar and Gene Michaud. Rutgers University Press: New Brunswick and London. 1990.

Schulzinger, R.D., 2006. *A time for peace: the legacy of the Vietnam War*. Oxford University Press, New York.

Singer, P.W., 2008. *Corporate warriors: the rise of privatized military industry*. Cornell Univ. Press, Ithaca, NY.

Stora, B, 1997. *Imaginaires de guerre. Algérie-Vietnam, en France et aux États-Unis*. La Découverte, Paris.

Stora, B, 1996. *Le Cinema Americain Pendant La Guerre Du Vietnam Le Mythe De 'L'avalanche*. Vingtième Siècle. Revue d'histoire. Revue D'histoire, no. 49.

Studlar, G., Desser, D., 1990. *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War, in: From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press.

Sweeney, F., 1999. "What Mean Expendable?": *Myth, Ideology, and Meaning in First Blood and Rambo*. *The Journal of American Culture* 22.

Takacs, S., 2008. *Jessica Lynch and the Regeneration of American Identity Post 9/11, in: Why We Fought: America's Wars in Film and History*. University Press of Kentucky, Kentucky.

Taylor, M., 2004. *The Vietnam War in history, literature, and film*. University of Alabama Press, Tuscaloosa.

Taibbi, M., 2010. *Griftopia: bubble machines, vampire squids, and the long con that is breaking America*. Scribe Publications, Carlton North, Vic.

Taibbi, M., 2014. *The divide: American injustice in the age of the wealth gap*. Spiegel & Grau, New York.

Toffoletti, K & Grace, V (2009). *Terminal Indifference: The Hollywood War Film Post-September 11*. *Film-Philosophy* 14 (2), Patricia Pisters (2012).

Welky, D., 2008. *The moguls and the dictators: Hollywood and the coming of World War II*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Westwell, G., 2014. *Parallel lines: post-9/11 American cinema*. Columbia University Press, New York,

Winchell, M.R., 2008. *God, man & Hollywood: politically incorrect cinema from "The birth of a nation" to "The passion of the Christ"*. ISI Books, Wilmington.

## Sitographie

Answer Coalition | 7pt February 19, 2015, n.d. Imperialism, the Islamic State and the Policy of Endless War. ANSWER Coalition.

**URL:**

[http://www.answercoalition.org/imperialism\\_the\\_islamic\\_state\\_and\\_the\\_policy\\_of\\_endless\\_war](http://www.answercoalition.org/imperialism_the_islamic_state_and_the_policy_of_endless_war).

Beaumont-Thomas, B., 2015. Clint Eastwood: American Sniper and I are anti-war [WWW Document]. The Guardian.

**URL:**

<https://www.theguardian.com/film/2015/mar/17/clint-eastwood-american-sniper-anti-war>.

Bonnie Kristian, Rare Contributor, 2014. 7 Ways Republicans and Democrats are exactly the same. Rare.

**URL:**

<http://rare.us/rare-politics/rare-liberty/conservatism-today/7-ways-republicans-and-democrats-are-exactly-the-same>

Bowden, M., 2003. *The Things They Carried* [WWW Document]. The New York Times.

**URL:**

<http://www.nytimes.com/2003/03/02/books/the-things-they-carried.html/>.

Daelman, Chloé, Desplanque, Simon. Les représentations de la guerre en Irak à l'écran : un engagement géopolitique contesté. Conseil Québécois des études Géopolitiques.

**URL:**

<https://cqegehiulaval.com/les-representations-de-la-guerre-en-irak-a-lecran-un-engagement-geopolitique-conteste/>

Dreher, R., n.d. 12 Reasons America Doesn't Win Its Wars. The American Conservative.

**URL :**

<http://www.theamericanconservative.com/articles/12-reasons-america-doesnt-win-its-wars>.

Goldberg, E., 2015. 8 Films That Reveal the Shifting American Bias Towards the Middle East [WWW Document]. Mic.

**URL :**

<https://mic.com/articles/80719/8-films-that-reveal-the-shifting-american-bias-towards-the-middle-east#.bQ2NW9IHj>.

Groundhog War, 2011. Foreign Affairs.

**URL:**

<https://www.foreignaffairs.com/reviews/review-essay/2011-09-01/groundhog-war>.

Greenway, H.D.S., 2010. The Addiction to War [WWW Document]. The New York Times.

**URL:**

<http://www.nytimes.com/2010/09/22/opinion/22iht-edgreenway.html/>

Gross, L., 2012. Some Ways into Zero Dark Thirty [WWW Document]. Film Comment.

**URL:**

<https://www.filmcomment.com/blog/review-zero-dark-thirty-kathryn-bigelow>.

Helali C. February 12th, 2013, n.d. *Imperialism: The Hegemony of the Military-Industrial Complex*. Dissident Voice: a radical newsletter in the struggle for peace and social justice.

**URL:**

<http://dissidentvoice.org/2013/02/imperialism-the-hegemony-of-the-military-industrial-complex>

*Hollywood and Vietnam*. Film Comment.

**URL:**

<https://www.filmcomment.com/article/hollywood-and-vietnam>.

Ebert, R., 2007. Grace is Gone Movie Review & Film Summary (2007) | Roger Ebert [WWW Document]. RogerEbert.com.

**URL:**

<http://www.rogerebert.com/reviews/grace-is-gone-2007>

Franke, D., Dreher, R., T., 2015. Was 'American Sniper' Antiwar? [WWW Document]. The American Conservative.

**URL:**

<http://www.theamericanconservative.com/articles/was-american-sniper-antiwar>.

Holden, S., 2007. Putting Off the Pain of Grief by Starting on a Journey [WWW Document]. The New York Times.

**URL:**

<http://www.nytimes.com/2007/12/07/movies/07grac.html>

Jaffe, G., 2011. A decade after the 9/11 attacks, Americans live in an era of endless. The Washington Post.

**URL:**

[https://www.washingtonpost.com/world/national-security/a-decade-after-the-911-attacks-americans-live-in-an-era-of-endless-war/2011/09/01/gIQARUXD2J\\_story.html?utm\\_term=.c56fb2cff9ef](https://www.washingtonpost.com/world/national-security/a-decade-after-the-911-attacks-americans-live-in-an-era-of-endless-war/2011/09/01/gIQARUXD2J_story.html?utm_term=.c56fb2cff9ef).

Krieger, von S., 2011. Film Review: Brothers (Director: Jim Sheridan). Stage and Screen.

**URL:**

<https://stagescreen.wordpress.com/2011/02/08/film-review-brothers-director-jim-sheridan>.

Mariani, Jeanne Michele, *"Does It Still Matter? The Impact of the Vietnam Syndrome on America Foreign Policy"* 29 April 2011. CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal, University of Pennsylvania

**URL:**

<http://repository.upenn.edu/curej/144>, 12.

*Mapping Contemporary Cinema. Mapping Contemporary Cinema.*

**URL:**

<http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=446>,.

Military Industrial Complex (Issue), n.d, Gale Encyclopedia of U.S. Economic History.

**URL:**

<http://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/military-industrial-complex-issue>.

Lesnes, C., 2015. Clint Eastwood : "*American Sniper* n'est pas seulement l'histoire d'un guerrier" [WWW Document]. Le Monde.fr.

**URL :**

[http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier\\_4577481\\_3476.html](http://abonnes.lemonde.fr/cinema/article/2015/02/16/clint-eastwood-ce-n-est-pas-seulement-l-histoire-d-un-guerrier_4577481_3476.html).

New American Nation, n.d. Encyclopedia of the New American Nation.

**URL :**

<http://www.americanforeignrelations.com/E-N/The-Military-Industrial-Complex-Forces-behind-the-military-industrial-complex.html>.

O'Sullivan, M. 'only the dead have seen the end of war' *Brothers* walks the minefield of war, family drama, 2009. The Washington Post.

**URL:**

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/12/03/AR2009120301408.html>.

Overstreet, J., 2015. God, Family, Country... Right? American Sniper's Troubling Anti-War Truth [WWW Document]. Patheos.

**URL:**

<http://www.patheos.com/blogs/lookingcloser/2015/02/god-family-country-right-american-snipers-troubling-anti-war-truth/>.

Paris, M. *The American Film Industry & Vietnam*. The American Film Industry & Vietnam | History Today.

**URL:**

<http://www.historytoday.com/michael-paris/american-film-industry-vietnam>.

Rancourt, M. *Rebirth of Cynicism: The Iraq Syndrome in Critical War Films*. Academia.edu.

**URL:**

[http://www.academia.edu/1094464/Rebirth\\_of\\_Cynicism\\_The\\_Iraq\\_Syndrome\\_in\\_Critical\\_War\\_Films](http://www.academia.edu/1094464/Rebirth_of_Cynicism_The_Iraq_Syndrome_in_Critical_War_Films), p 14.

How in the world can The Hurt Locker be considered "anti-war? Reddit.

**URL:**

[https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how\\_in\\_the\\_world\\_can\\_the\\_hurt\\_locker\\_be/](https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how_in_the_world_can_the_hurt_locker_be/)

Robinson, T., n.d. Grace Is Gone - Movie Review avclub.

**URL:**

<http://www.avclub.com/review/grace-is-gone-3172>.

Scofield, B., 2015. "Zero Dark Thirty" as an Anti-American Propaganda Film [WWW Document]. [www.counterpunch.org](http://www.counterpunch.org).

**URL:**

<http://www.counterpunch.org/2013/02/01/zero-dark-thirty-as-as-anti-american-propaganda-film>.

Shavit, A., 2003. *White man's burden*. [haaretz.com](http://haaretz.com).

**URL:**

<http://www.haaretz.com/israel-news/white-man-s-burden-1.14110>.

Suebsaeng, A., 2015. Dirty Harry, The Dirty Hippie: Clint Eastwood Is Anti-war. The Daily Beast.

**URL:**

<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/01/20/dirty-harry-the-dirty-hippie-clint-eastwood-is-incredibly-anti-war.html>.

*The movies and the antiwar debate in America, 1930-1941*. n.d.. The Free Library.

**URL:**

<https://www.thefreelibrary.com/The> movies and the antiwar debate in America, 1930-1941.

Top 25 Left-Wing Films: #15 - 'Born on the Fourth of July' (1989). Breitbart.

**URL:** <http://www.breitbart.com/big-hollywood/2010/12/28/top-25-left-wing-films%15born-on-the-fourth-of-july-1989>.

Trafton, J., 2012. *"Things that almost killed me": Apocalypse Now and The Hurt Locker and the influence of 19th century spectacle art in the war film* [WWW Document]. Frames Cinema Journal.

**URL :**

<http://framescinemajournal.com/article/things-that-almost-killed-me-apocalypse-now-and-the-hurt-locker-and-the-influence-of-19th-century-spectacle-art-in-the-war-film>.

Walt, S.M., 2012. *Top 10 Lessons of the Iraq War* [WWW Document]. Foreign Policy.

**URL:**

<http://foreignpolicy.com/2012/03/20/top-10-lessons-of-the-iraq-war-2>.

Žižek, S., 2010. *Green Berets with a Human Face* [WWW Document]. LRB blog.

**URL:** <https://www.lrb.co.uk/blog/2010/03/23/slavoj-zizek/green-berets-with-a-human-face>.

78fivealive, 2010. How in the world can The Hurt Locker be considered "anti-war?". Reddit.

**URL:**

**[https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how\\_in\\_the\\_world\\_can\\_the\\_hurt\\_locker\\_be](https://www.reddit.com/r/movies/comments/bapl8/how_in_the_world_can_the_hurt_locker_be).**

## **Index des films.**

**Air Force.** Howard Hawks. États-Unis: 1943. 158

**Aline.** Ridley Scott. États-Unis: 1978. 182

**American Sniper.** Clint Eastwood. États-Unis : 2014. 94, 209-236.

**Apocalypse Now.** Francis Ford Coppola. États-Unis : 1979. 39, 66

**Avatar.** James Cameron. États-Unis : 2009. 23-24

**Battle for Haditha.** Nick Broomfield. UK: 2007. 160, 166.

**The Best Years of Our Lives.** William Wyler. États-Unis: 1946. 31, 142-143.

**The Big Parade.** King Vidor, George W.Hill. États-Unis: 1925. 28.

**Black Hawk Down.** Ridely Scott. États-Unis: 2001. 46-47.

**Born On the Fourth of July.** Oliver Stone. États-Unis: 1989. 39. 70-78. 81-84.

**Bordre.** Susanne Bier. Denmark: 2004. 118.

**Brothers.** Jim Sheridan. États-Unis : 2009. 32. 94-95. 117-144, 152, 157-158, 161, 163, 167, 171, 173, 176-178, 187, 191, 193-194, 197, 205, 236, 255.

**Catch 22.** Mike Nichols. États-Unis : 1970. 36.

**Casualties of War.** Brian De Palma. États-Unis : 1989. 37.

**China Gate.** Samuel Fuller. États-Unis : 1957. 43.

**Coming Home.** Hal Ashby. États-Unis: 1978. 57-68, 115-116.

**The Deer Hunter.** Michael Cimino. États-Unis : 1978. 36, 64, 142-143.

**Dirty Harry.** Don Siegel. États-Unis : 1971. 217.

**Grace Is Gone.** James C. Strouse. États-Unis: 2007. 95, 136, 145-146, 161, 180-196, 197-198.

**The Green Berets.** Ray Kellogg, John Wayne. États-Unis : 1968. 35, 47, 159, 239.

**Gunner Palace.** Petra Epperlein, Michael Tucker. États-Unis: 2004. 160.

**Hamburger Hill.** John Irvin. États-Unis: 1987. 98.

**Hearts of the World.** D.W Griffith. États-Unis : 1918. 28

**The Hurt Locker.** Kathryn Bigelow. États-Unis : 2009. 95, 157-178, 237-239, 254, 266-267.

**G.I Jane.** Ridley Scott. États-Unis: 1997. 182

**First Blood.** Ted Kotcheff. États-Unis : 1982. 39-40.

**Full Metal Jacket.** Oliver Stone. États-Unis : 1987. 39.

**JFK.** Oliver Stone. États-Unis : 1991. 38, 71, 76-77.

**La Grande Illusion.** Jean Renoir. France : 1937. 31

**La Vitta è bella.** Roberto Benigni. Italie : 1997. 186, 188.

**Mash.** Robert Altman. États-Unis : 1970. 35

**The Messenger.** Oren Moverman. États-Unis : 2009. 95. 145-156, 187, 198.

**Nixon.** Oliver Stone. États-Unis : 1995. 71, 76-78.

**Nosferatu.** F.W Murnau. Allemagne : 1922. 22.

**Pershing's Crusaders.** Herbert C. Hoagland. États-Unis : 1918. 27.

**Planet of the Apes.** Franklin J. Schaffner. États-Unis : 1968. 24.

**Platoon.** Oliver Stone. États-Unis: 1986. 37, 39, 70-81, 84, 98, 129.

**The Rain People.** Francis Ford Coppola. États-Unis : 1969. 35.

**Redacted.** Brian De Palma. États-Unis : 2007. 159.

**Salt.** Philip Noyce. États-Unis : 2010. 182

**Saving Private Ryan.** Steven Spielberg. États-Unis : 1998. 41

**Sicario** Denis Villeneuve. États-Unis : 2015. 218-222.

**Slaughterhouse Five.** George Roy Hill. États-Unis : 1972. 36.

**Standard Operating Procedure.** Errol Morris. États-Unis : 2008. 160.

**Taking Chance.** Ross Katz. États-Unis: 2009. 95, 197-208.

**Taxi Driver.** Martin Scorsese. États-Unis: 1976. 36.

**Taxi to the Dark Side.** Alex Gibney. États-Unis: 2007. 160.

**They Were Expendable.** John Ford. États-Unis: 1945. 159.

**Thunderbolt and Lightfoot.** Michael Cimino. États-Unis : 1974. 35.

**Tigerland.** Joel Schumacher. États-Unis : 2010. 47.

**The Quiet American.** Joseph L. Mankiewicz. États-Unis : 1958. 43.

**The Ugly American.** George Englund. États-Unis: 1963. 43.

**Uncommon Valor.** Ted Kotcheff. États-Unis : 1983. 44.

**In the Valley of Elah.** Paul Haggis. États-Unis : 2007. 94, 98-116, 117-120, 125-127, 129, 132, 134, 136-138, 141, 144, 157-158, 161, 167, 173, 177-178, 184, 194, 197-199, 205, 212, 236, 255.

**W.** Oliver Stone. États-Unis : 2008. 69.

**Winter Soldier.** The Winter Film Collective. États-Unis: 1972. 36.

**World Trade Center.** Oliver Stone. États-Unis: 2006. 69.

**Zero Dark Thirty.** Kathryn Bigelow. États-Unis : 2012. 11, 94-95, 160, 218, 238-257.

# ANNEXE : Chronologie des guerres en Irak et en Afghanistan

## **1941**

7-8 Décembre : Attaque aérienne surprise de la flotte japonaise sur la base navale américaine de Pearl Harbor à Hawaii. Discours devant le Congrès américain de Franklin Roosevelt, qui annonce l'entrée en guerre des États-Unis contre l'empire du Japon.

## **1942**

8 Novembre : Début de l'opération Torch, débarquement des troupes américano-britanniques en Afrique du Nord, à Safi, Casablanca, Kénitra, Oran et Alger qui est un succès : toute l'Afrique du Nord française se rallie aux Alliés.

## **1944**

6 Juin : Début de l'opération Overlord, débarquement des troupes américaines, britanniques et canadiennes en Normandie. Trois divisions d'infanterie américaines forment, à partir de 6 :30, une tête de pont à Utah Beach et Omaha Beach, d'où elles doivent rejoindre deux divisions aéroportées et les Britanniques et les Canadiens attaquent Sword Beach, Gold Beach et Juno Beach.

## **1945**

Août – Septembre : Bombardement atomique sur Hiroshima par l'Enola Gay. Bombardement atomique sur Nagasaki par le Bockscar. Le Japon signe sa reddition à bord du cuirassé américain USS Missouri, dans la baie de Tokyo, en présence du général Douglas MacArthur.

## **1950-1953**

Les forces armées de la Corée du Nord franchissent le 38ème parallèle et pénètrent en Corée du Sud. A la demande des Nations-Unies, les États-Unis acceptent d'aider à repousser l'agression armée. Deux millions de Coréens trouvent la mort au cours de cette guerre.

## **1961-1975**

Pendant 14 ans, les États-Unis, prenant le relais de l'armée française, utilisent tout leur arsenal militaire y compris des armes chimiques pour venir à bout d'un mouvement révolutionnaire nationaliste d'indépendance. La plus longue guerre dans laquelle se sont embarqués les États-Unis causera la mort de plus d'un million de combattants vietnamiens, quatre millions de civils et près de 60000 soldats américains.

## **1983**

Opération Urgent Fury. Embourbés au Liban, les États-Unis font une démonstration de force en envahissant la minuscule île de la Grenade -

prétextant de la sécurité de quelques citoyens américains - pour renverser le dirigeant Maurice Bishop suite à son coup d'Etat pacifique contre le régime autoritaire du Premier ministre Eric Gairy. Huit ans plus tard, le Wall Street Journal qualifie cette démonstration d'"invasion des banques", l'île est devenue un paradis pour la fraude financière et l'évasion fiscale.

### **1989**

Opération Just Cause, le président George H.W. Bush ordonne la prise de contrôle du canal de Panama et renverse le dictateur militaire Manuel Noriega, agent double de la CIA, suite au prétexte de l'exécution d'un soldat américain par des soldats panaméens. Le 20 décembre 1989, les États-Unis envahissent Panama, essentiellement à partir de bases militaires situées dans la zone du canal de Panamá, pour chasser le dictateur et ancien agent de la CIA Manuel Noriega. En 1977, les deux nations avaient signé un traité de rétrocession du canal de Panama à Panama en 1999, mais les US ne souhaitent pas abandonner le contrôle d'un secteur aussi stratégique à Noriega, dont le gouvernement devenait un narco-état. Les troupes américaines écrasèrent rapidement l'armée du Panama, et Noriega fut capturé le 3 janvier 1990.

### **1991**

Allié précieux des États-Unis dans la région durant de longues années, le dictateur Saddam Hussein envahit le Koweït sans en référer à la superpuissance. Les États-Unis, n'acceptant pas de perdre le contrôle d'une

partie des ressources pétrolières du Golfe, déclarent la guerre à l'Irak en janvier 1991 et mettent en place une coalition militaire internationale qui, avec le soutien de l'ONU, libère le Koweït. L'Irak est placé sous embargo.

## **1998**

Opération Infinite Reach, bombardements massifs par la marine américaine de quatre camps d'entraînement dont Al Badr, El Farouq et Zawhar Kili, dirigés par Oussama Ben Laden, ex-agent de la CIA, lors d'un sommet de hauts responsables de plusieurs milices islamistes. L'attaque américaine provoqua la mort de cinq agents secrets pakistanais de l'ISI.

## **2001**

7 octobre : Début de l'opération "Liberté immuable". À la poursuite d'Oussama Ben Laden, les États-Unis renversent le régime taliban de Kaboul accusé d'abriter les membres d'Al-Qaida qui se réfugient dans les zones tribales pakistanaises.

## **2002**

29 janvier : A l'occasion du discours sur l'état de l'Union, George W. Bush déclare que l'Irak, l'Iran et la Corée du Nord forment un "axe du mal", contre lequel il promet d'agir.

11 octobre : Le Congrès américain autorise le recours à la force armée contre l'Irak.

20 mars : Début de l'opération "Liberté pour l'Irak". Les premiers bombardements américano-britanniques sur Bagdad visent des bâtiments officiels. Plusieurs puits de pétrole sont incendiés dans le sud de l'Irak.

1er mai : *George W. Bush* déclare dans une allocution prononcée depuis le porte-avions *Abraham Lincoln*, que "l'essentiel des combats est terminé en Irak".

13 juin : Le Conseil de gouvernement transitoire irakien, composé de 25 membres, se réunit pour la première fois à Bagdad.

16 novembre : L'occupation de l'Irak prendra fin le 30 juin 2004, mais les troupes de la Coalition resteront dans ce pays "à l'invitation des Irakiens", annonce un responsable américain.

13 décembre : Arrestation de *Saddam Hussein* près de Tikrit, sa ville natale.

## **2003**

2 février : Sous la pression du Congrès, *George W. Bush* annonce la création d'une commission d'enquête indépendante chargée d'établir si les services de renseignement américains ont commis des erreurs dans le dossier des armes de destruction massive. Avec plus de 180 morts, l'Irak connaît sa journée la plus sanglante depuis la chute du régime de *Saddam Hussein*.

28 février : Des photos de soldats américains infligeant des sévices à des Irakiens dans la prison d'Abou Ghraib, diffusées par la chaîne de télévision américaine CBS, soulèvent une vague d'indignation dans le monde.

15 avril : La Coalition of the Willing annonce la fin de la guerre d'Irak. George W. Bush officialise la fin de la guerre, par un discours sur le porte-avion USS Abraham Lincoln, au large de San Diego.

1er mai : Le président George W. Bush, depuis le porte-avions Abraham-Lincoln dans l'océan Pacifique annonce la fin des "opérations de combat majeures" mais précise que "la guerre contre le terrorisme n'est pas terminée".

2 juillet : George W. Bush annonce le maintien des forces armées américaines en sol irakien malgré l'annonce de la victoire.

## **2004**

Novembre : La bataille de Falloujah est relancée. Contrairement à l'attaque du printemps, les Américains en ont fait une grande publicité, ce qui a permis aux civils de quitter la ville avant le début des bombardements.

## **2006**

30 décembre : Saddam Hussein est exécuté par pendaison après avoir été condamné par un tribunal irakien pour crimes contre l'humanité.

## **2007**

14 septembre : George W. Bush, sur la base des propositions du général Petraeus, annonce un retrait des troupes américaines. Le contingent américain sera diminué de 21500 troupes d'ici l'été 2008.

## **2009**

25 octobre : Un double attentat fait 155 morts et 500 blessés à Bagdad, le plus meurtrier en Irak depuis deux ans.

20 janvier : L'arrivée au pouvoir à Washington de l'administration Obama entraîne une inflexion dans la stratégie menée en Afghanistan afin de gagner le soutien des populations locales. Le nombre de soldats américains engagés sur le terrain passe de 68 000 à 98 000.

## **2010**

31 août : Barack Obama annonce la fin des opérations de combat en Irak. Il déclare que l'opération Iraqi Freedom est terminée et que le peuple irakien a la responsabilité d'assurer la sécurité de l'Irak.

## **2011**

2 mai : Oussama Ben Laden, le chef d'Al-Qaida, est tué par un commando américain à Abbottabad, au Pakistan.

22 juin : Barack Obama annonce le retrait, d'ici l'été 2012, d'un tiers des soldats américains déployés en Afghanistan.

18 décembre : Les derniers soldats américains quittent l'Irak. Un ultime convoi de 500 militaires franchit à l'aube la frontière koweïtienne.

## **2014**

Juin : L'État islamique en Irak et au Levant (EIL) lance une grande offensive dans le nord de l'Irak.

16 juin : L'armée américaine déploie 275 soldats pour protéger son ambassade à Bagdad. Le gouvernement irakien demande l'aide des États-Unis, en réclamant principalement des bombardements contre les positions de l'EIL. Le président Obama annonce l'envoi de 300 conseillers militaires issus des United States Spécial Operations Command.

Juillet-Août: Plusieurs centaines de soldats américains sont déployés en Irak afin de sécuriser des sites tels que l'ambassade des États-Unis en Irak ou le consulat général d'Erbil, la capitale kurde. Les forces américaines mènent des missions de reconnaissance dans le nord de l'Irak. Le nombre de soldats de la coalition en Irak monte jusqu'à 7 000 ou 7 500 à l'été 2016, dont 4 600 à 5 000 américains.

## **2016**

Janvier : Obama quitte ses fonctions de président en détenant le record de la période de guerre la plus longue de l'histoire américaine – et pendant que les forces spéciales étaient présentes dans 138 pays, soit 70% des nations, ce qui représente une augmentation impressionnante de 130% depuis l'administration Bush.

Bien qu'il ait réduit le nombre de soldats américains engagés en Afghanistan et en Irak, Obama a déployé de manière dramatique la guerre aérienne : chaque jour de l'année, l'armée américaine a largué 72 bombes ciblant des soldats ou des civils, soit 3 bombes par heure.

Septembre : Donald Trump retient l'ancien directeur de la CIA et extrémiste néo-conservateur James Woolsey, l'un des promoteurs les plus virulents à Washington

de la guerre des États-Unis en Irak et au Moyen-Orient, comme son conseiller principal sur les questions de sécurité nationale.

## **2017**

21 Août : Le président Donald Trump exclut tout retrait d'Afghanistan et intensifie l'effort militaire.

## **La nouvelle subversivité du Cinéma américain**

Cette thèse s'intéresse aux films américains réalisés en réponse à l'implication de l'armée nationale au Moyen-Orient depuis le début des années 2000. Elle cherchera à prouver que ces films sont intrinsèquement différents de ceux réalisés aux États-Unis en réponse à des conflits antérieurs. L'étude historique du cinéma de guerre américain montre qu'il a traversé un processus qui l'a conduit à partir d'un cinéma qui considère les guerres américaines comme des guerres obligatoires vers un cinéma qui considère les guerres américaines comme des guerres de choix, provoquées par une addiction : l'addiction de la société américaine et surtout des hommes américains au combat.

Contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, les nouveaux films ne pointent pas un doigt accusateur vers un élément particulier, mais vers toute la structure de la société américaine et surtout vers sa tête, le père américain. Ainsi, le cinéma sur la guerre en Irak est plus percutant dans ses messages sur le lien entre la société américaine et son militarisme, davantage encore que le précédent cinéma de guerre qui avait déjà été très critique de l'armée et la société américaines.

***Mots clés : Cinéma, Hollywood, subversivité, antimilitarisme, guerre, Moyen-Orient***

## **The Middle Eastern Battlefield in American Cinema**

This thesis examines American films which were made in response to US military involvement in the Middle East, since the beginning of the 2000s. It will seek to prove that these films are different than those made in the United States in response to previous conflicts. The historical study of American war cinema shows that it has undergone a process of evolution - from a cinema which views American wars as those of necessity, to a cinema which views American wars as wars of choice. Lately, it has gone even further than that – birthing films which present American wars as events caused by the American society, in order to fulfill the needs of the people who head it - fighting-addicted American men. This process can be said to have expanded the subjects dealt with by the American war cinema.

Thus, the cinema about the Iraq War is much more poignant than representations of past wars, in its messages about the connection between American society and its militarism. It manages to surpass all previous war cinema, which in itself had been the most critical towards American army and society.

Université Sorbonne-Nouvelle

ED 267, Arts & Médias

IRCAV

Université Sorbonne Nouvelle MAISON DE LA RECHERCHE Bureau A007 4, rue des irlandais 75005 PARIS