

Par

Félix Coulombe

Baccalauréat, Histoire, UQAM

La guerre du Vietnam (1965-1973)[1] a marqué et défini toute une décennie, voire toute une génération, et le bilan du conflit fut stupéfiant : les États-Unis ont largué 7,08 millions de tonnes de bombes durant ce conflit[2], soit environ deux fois plus que durant toute la Seconde Guerre mondiale[3]. Plus de 58 000 soldats américains y sont morts et 153 303 furent blessés[4]. Le coût direct pour le trésor des États-Unis, au cours de la guerre, s'est élevé à plus de 111 milliards de dollars[5]. Au fil des années, le sujet a fait couler beaucoup d'encre et l'importance de son rôle dans l'histoire contemporaine des États-Unis est indéniable. Depuis, quatre principales écoles de pensée distinctes sur la guerre du Vietnam se sont développées : d'abord, l'école classique (ou orthodoxe), apparue aux alentours de 1967, qualifiait la guerre comme étant un véritable borbier et en concluait que les présidents américains de l'époque avaient mal compris les enjeux et les implications d'une telle intervention. Certains orthodoxes, comme Leslie Gelb, jugeaient surtout que les présidents américains savaient très bien dans quoi ils s'étaient embarqués mais qu'ils n'avaient pas eu les résultats escomptés[6], s'engageant dans une véritable impasse. Vers la fin des années 1970 et au début des années 1980, apparaît l'école des révisionnistes, issue de la vague néo-conservatrice. Incluant des historiens comme Normand Podhoretz, cette nouvelle école jugeait que l'intervention américaine au Vietnam était en fait justifiable et morale, et aurait pu réussir, si seulement les médias et les pacifistes n'avaient pas divisé le pays si drastiquement[7]. Ils réfutent surtout, contrairement aux auteurs classiques/orthodoxes, que la guerre en soi n'était pas née d'une « erreur tragique » qui devait nécessairement changer le rôle « interventionniste » des États-Unis dans le Tiers-Monde.[8] Vers le début des années 1980 est apparue l'école du post-révisionnisme (ou des « légitimistes »), et son influence s'est poursuivie tout au long de la décennie. Des historiens comme George Kahin jugèrent que les politiciens de l'époque n'étaient peut-être pas nécessairement malhonnêtes et trompeurs, mais qu'ils étaient plutôt eux-mêmes victimes d'ignorance[9].

Finalement, lors des années 1990, la plus récente école d'historiens sur le sujet s'est exprimée. Bien que certains d'entre eux aient conclu qu'il ne s'agissait finalement pas d'une erreur tragique (comme il avait été avancé par les penseurs classiques/orthodoxes) mais plutôt d'une guerre qui était inévitable, un nouveau courant « libéral » se manifeste. Il réaffirme que la politique d'endiguement en Asie était une erreur fondamentale, en se concentrant sur l'étude des origines de l'intervention américaine, dans le contexte postcolonial de la guerre froide:[10] un consensus historiographique sur la moralité de la guerre du Vietnam semblait avoir été établi. Effectivement, en replaçant son analyse dans le contexte postcolonial (Post-1945) de l'époque, la guerre du Vietnam devint manifestement une erreur fondamentale !

L'histoire de la guerre du Vietnam au grand écran

Malgré ce soi-disant consensus, l'historien George C. Herring affirma ceci, en 2001: « *We have not resolved the issues of whether it was a good war or a bad war, or it could have been won or was lost by the foolishness of our leaders or opposition at home. The issues are still out there.* » Cette déclaration en dit beaucoup et force à réfléchir. Le questionnement moral de la guerre du Vietnam demeure-t-il en effet irrésolu ? La question de la responsabilité de la défaite a-t-elle complètement été réglée ? Les plus récents travaux d'historiens semblent en effet avoir réglé ces questions. Toutefois, si on en fait l'analyse au sein de la mémoire collective américaine, tout semble indiquer le contraire. D'un point de vue de la culture de masse et populaire, la question demeure effectivement loin d'être résolue. Ici, l'exemple du septième art sera considéré: comptant plus de 80 représentations au grand écran américain, la guerre du Vietnam occupe indéniablement une place importante dans la culture américaine. Si l'on se fie à l'historiographie des films américains portant sur cette guerre, elle se lie davantage à une évolution nationale et historique du conflit : André Muraire, professeur de civilisation américaine en France, a retracé trois phases de l'évolution des films sur la guerre du Vietnam, l'une se caractérisant par sa saveur de patriotisme et de bonne conscience, vers la fin des années 1960, la seconde par la « victimisation », où le héros est une victime directe de la guerre et en demeure traumatisé (*Deer Hunter (1978)*, *Apocalypse Now (1978)*), tandis que la troisième phase se définit par son réalisme (*Full Metal Jacket (1987)*, *Hamburger Hill (1987)*, *Good Morning Vietnam (1987)*, *Gardens of stone (1987)*, *Casualties of war (1989)*, *Born on the 4th of July (1989)*).

Patricia Aufderheide, professeure de communication à Washington, quant à elle, soulignait surtout une rareté des films sur la guerre du Vietnam dans les années 1970, due à la saturation des images télévisuelles de l'époque (le « *living-room war* »). Aufderheide constatait que la poussière n'était pas encore suffisamment retombée et qu'il s'agissait là en fait d'une extension du cynisme profond retrouvé au sein des groupes sociaux issus des années 1960. Selon Aufderheide, les années 1980 ont ensuite défini la phase du « *Noble-grunt film* », ce type de film étant plutôt moral et contestataire (*Platoon (1986)*, *Full Metal Jacket (1987)*, *Good Morning Vietnam (1987)*, *Hamburger Hill (1987)*, *Gardens of stone (1987)*), *Casualties of War (1989)*, *Born on 4th of July (1989)*) aurait ainsi donné le signe d'une certaine maturité du public américain face à la guerre^[11].

Selon William J. Palmer, professeur américain d'histoire sociale, il y aurait eu la phase « épique » où l'on se concentra surtout sur les effets qu'eut la guerre sur les survivants américains. Ensuite, il y aurait eu la phase « comic book »^[12], avec des films notoires de Sylvester et Chuck Norris, tous cherchant à rendre la cause plus « noble ». Finalement, la phase « post-moderniste » serait

apparue vers la fin des années 80, avec un portrait plus réel de la guerre, ce faisant ainsi plus défaitiste.

Simple question de moralité

Chacune de ces réflexions nous permettent de mieux comprendre la réception du public de cette guerre au fil des années, mais elles omettent cependant d'analyser et de définir en profondeur la représentation morale et sociale du conflit : reflétant tous une analyse qui se contente de revoir la guerre en surface, les questions politiques et morales la concernant semblent nous avoir filé entre les doigts. Comme si la responsabilité même du conflit, au niveau de la culture de masse, le médium cinématographique dans ce cas-ci, serait demeurée embrouillée. Autrement dit, si l'art et la culture sont un reflet de la société, peut-on alors affirmer qu'en effet, le syndrome du Vietnam[13] n'a pas tout à fait été exorcisé et reste non-résolu ? Selon Leger Grindon, professeur du College Middlbury, les films « historiques » ont des aspirations similaires à celles des historiens, c'est-à-dire celles de porter un regard sur le passé et de l'interpréter[14] . Dans cette mesure, comment la guerre du Vietnam a-t-elle été interprétée et représentée au cinéma et qu'est-ce que cette représentation à l'écran nous révèle sur la culture sociale et politique américaine pendant et surtout après le conflit ? Comment définir les représentations plus récentes, soit depuis les années 1990, de cette guerre emblématique ? Également, quel fut l'impact politique et social des dernières décennies sur celles-ci ?

Évidemment, nous ne cherchons pas ici à traiter du cinéma sur la guerre du Vietnam comme étant strictement un médium aux aspirations historiques, nous estimons plutôt qu'il s'agit d'un filtre populaire par lequel les représentations multiples ont servi à interpréter l'histoire de la guerre et son énorme impact. Nous allons donc analyser de plus près ce que nous lègue le cinéma américain sur la guerre du Vietnam en tant que référence historique et culturelle sur le sujet; plus précisément, nous allons tenter de définir comment cette guerre et son époque (les *sixties*[15]) ont été définies par la culture hollywoodienne depuis 1968. Nous allons nous fier principalement aux critiques de cinéma de journaux américains comme *The New York Times* et *The Washington Post*, véhiculant tous des impressions directes de critiques de cinéma de chacune des différentes époques où ces films sont sortis. C'est pourquoi nous aurons également recours aux critiques de cinéma reconnus, notamment celles du défunt Roger Ebert du *Chicago Sun-Times*, qui en plus d'avoir œuvré en tant que critique de film pendant plus de 40 ans (1967-2013) au *Chicago Sun Times* et d'être détenteur d'un doctorat en littérature à l'Université de Chicago, a remporté le prix Pulitzer de la critique, en 1975.

Bien entendu, nous considérerons les films étudiés dans cet article comme étant eux-mêmes des

sources auxquelles nous fier, et nous aurons également recours à plusieurs ouvrages de références scientifiques portant précisément sur le sujet abordé ici. D'abord, nous verrons l'ère de films « pré-Vietnam (1965-1978) »[\[16\]](#), en tentant d'éclaircir les films « métaphoriques » sur la guerre, comme *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*, 1969) et sa représentation allégorique du conflit. Ensuite, nous décortiquerons la vague du « *coming home* (1978 à 1980) », en abordant principalement le film *Le Retour* (*Coming Home*, 1978). La troisième partie se défilera sous l'analyse du phénomène « Rambo » où nous déchiffrerons la transition politique que représente le film *First Blood Part II: The Mission* (1985), tout en retraçant le regard qu'il porte sur le mouvement antiguerre des *sixties*. En quatrième lieu, nous examinerons la phase des films plus réalistes (1986-1994), en constatant leur remise en contexte plus prononcée et transparente des années 1960, notamment dans des films comme *Né un 4 juillet* (*Born on the 4th of July*, 1989), et chercherons à y voir le regard historique qu'il porte sur cette époque. Nous terminerons finalement avec une évaluation de films qui sont sortis depuis la fin de la guerre froide, en nous attardant sur le film *Forrest Gump* (1994), et nous tenterons par le même biais de mieux caractériser les films sur la guerre du Vietnam sortis très récemment, en cherchant également à les définir historiquement et culturellement.

L'ère du pré-Vietnam war films (1965-1978) : une période de silence collectif

Comme mentionné plus haut, l'attitude des historiens par rapport à la guerre, même à ses premières années, était de nature plutôt cynique, reflétant le point de vue orthodoxe qui primait, vers la fin des années 1960. Le Vietnam étant le résultat d'une politique de l'inadvertance[\[17\]](#), la question de la responsabilité était alors très peu abordée, les spécialistes se contentant de reprocher l'impasse de la guerre à un simple manque de compréhension du conflit par les élites politiques. Ce point de vue classique et orthodoxe, qui prima durant toute la guerre, pouvait également être retrouvé dans la culture de masse, plus particulièrement au cinéma pendant le déroulement du conflit. Alimentés de façon quotidienne par des images télévisuelles, typiques du phénomène du « *living room war* »[\[18\]](#) (guerre dans les salons), plusieurs spectateurs étaient devenus assez hostiles[\[19\]](#) aux images de combat constamment présentées par les médias, les rendant probablement réticents à l'idée de revoir ce genre d'images au grand écran : « On a souvent attribué ce silence cinématographique à l'abondance de reportages et de documents présentés aux bulletins de nouvelles à la télévision durant les grandes heures d'écoutes »[\[20\]](#). Aborder le Vietnam directement ne semblait pas concevable, aux yeux du public, et ce jusqu'en 1968 : rappelons ici que cette année définit une période de division nationale et de turbulence sociale et contestataire sans précédent aux États-Unis[\[21\]](#), et ce en grande partie dû au déroulement catastrophique de la guerre. Le mouvement des droits civiques, la venue de la « *New Left* » et de ses mouvements de jeunesse antiguerre comme la SDS (« *Student for a Democratic Society* »), la FSM (« *Free Speech Movement* ») et le *Black Panther Party*, ont tous été affectés par la guerre en Asie du Sud-Est : « *As the Vietnam War escalated, black activists and student radicals had no choice but to focus on the conflict.* »[\[22\]](#) La guerre devenait de plus en plus omniprésente et fini par être un enjeu de discussion et de débat inévitable au sein des groupes sociaux importants des années 1960.

Films Métaphores

Cette omniprésence de la guerre favorisa en quelque sorte l'entrée en jeu des premières représentations cinématographiques hollywoodiennes à son sujet. Après le silence constaté à l'écran avant 1968, certains films « métaphores » commencèrent alors à représenter la guerre du Vietnam, de même que la guerre à domicile[23]. Mis à part le film *Les Bérets verts* (*The Green Berets*, 1968), où la saveur patriotique est sans réel fondement historique ou social, et sert plutôt à des fins de propagande militaire[24], d'autres films de l'époque ont effleuré le sujet, comme ce fut le cas du film d'horreur culte *La Nuit des morts-vivants* (*The Night of the Living Dead*, 1969) de George A. Romero. L'histoire d'un groupe de personnes étant attaqué par une invasion de zombies cherche à recréer à la fois le désordre causé par le conflit et les mouvements anti-guerres l'entourant. En fait, les attaques de Zombies servent non seulement de métaphores pour illustrer le combat féroce contre les Vietnamiens du Nord, mais surtout de tout ce qui représentait une forme de menace à l'ordre établi, comme la montée des groupes de protestation et de la contre-culture : « *Further clarification of the subtext of Night of the Living Dead requires that the film be read in relation to the significance of the history of both the Vietnam War and the Protest movements* ».[25] C'est ce qu'un journaliste à la radio, dans *La Nuit des morts-vivants*, explique vers le tiers du film : « ...Nous avons enregistré une véritable épidémie de meurtres en série commis par une armée d'assassins inconnus. Les meurtriers s'attaquent aux villages, aux villes sans raison... »[26] Le film étant truffé de symboles et d'allusions liés au conflit et aux mouvements radicaux en émanant, il représente ce que plusieurs critiques ont perçu à l'époque comme étant un miroir de la répression collective d'un échec troublant, celui d'une révolution à domicile manquée et d'une guerre à l'étranger perdue.[27] Par la suite, d'autres films-métaphores à petits budgets ont su exprimer le reflet de l'opinion et du sentiment social polarisé par la guerre; des films comme *Alice's Restaurant* (1969), *Easy Riders*, (1969) et *Zabriskie Point* (1970) peuvent d'ailleurs être liés au mouvement de la contre-culture et de la « nouvelle gauche »[28]. Le genre western fut également utilisé sous forme de film-métaphore au sujet de la guerre du Vietnam. Durant la période du silence collectif populaire par rapport à la guerre, des films western comme *Little Big Man* (1970) ont tenté de critiquer la guerre de façon allégorique. Cependant, la situation réelle au Vietnam demeurerait un sujet difficile à aborder autrement que par des films à la nature subtile, comme la comédie noire *MASH* (1970), un film antimilitariste portant sur la guerre de Corée, et *Taxi Driver* (1976), qui raconte vaguement l'histoire d'un vétéran du Vietnam, incapable de se réadapter à la société.

La vague du Retour (1978-80) : Le Syndrome « post-Vietnam »

Certains ont attribué le début de ces représentations cinématographiques subtiles, voire réprimées, au fait que vers la fin des années 1960 et le début 1970, la plupart des mouvements de contestation s'étaient dissous[29]. Cette subtilité continua au cinéma quelques années après la

chute de Saïgon en 1975. Par la suite, le révisionnisme de la guerre commença peu à peu à se former vers la fin des années 1970. Les critiques virulentes de la gauche avaient fait ressurgir, et ce surtout en fin de guerre, les arguments de la droite de manière plus féroce (le « *patriotic backlash* »^[30]), une fois le combat terminé : « *Supporters of the war did not disappear after it was over but now they were free to espouse the war's lessons and settle old scores because speaking in favor of the war entailed no further costs in lives or money.* »^[31] Les tendances néo-conservatrices au sein de la population, présentes aussi chez certains intellectuels, firent soudainement sentir les divergences politiques et les divisions. Considérant que la guerre du Vietnam avait été une erreur intellectuelle et morale et cherchant surtout à se désassocier de toute politique d'intervention^[32], le Président Carter voulut résoudre certains conflits internes entourant la débâcle de la guerre, en offrant par exemple le pardon aux déserteurs. Cependant, il ne fit qu'approfondir les divisions, autant morales que sociales, par rapport à la guerre. En reconnaissant le besoin de guérir certaines plaies en pardonnant à ceux qui avaient évité le service militaire, il offusquait ce faisant plusieurs familles de vétérans qui avaient fait leur devoir au Vietnam.^[33] Cette dynamique, ce manque d'unanimité politique et sociale, venait amplifier le « *post-Vietnam War Syndrome* »^[34] : en réanimant la discussion et les débats sur le sujet, le phénomène de polarisation ne fit que se maintenir et le pays demeurait toujours intensément divisé sur ce qui s'était passé durant la guerre.

Au cinéma, on refléta également cet état d'âme des Américains très nébuleux par rapport à la guerre, notamment dans le drame antiguerre *Le Retour (Coming Home, 1978)* de Hal Ashby. L'histoire tourne autour d'une femme, Sally Hyde, qui, lorsque son mari, Bob Hyde, se porte volontaire dans une envolée patriotique pour aller combattre au Vietnam, fait la rencontre d'un vétéran paralysé, Luke Martin, qui lui fait remettre en question ses valeurs pro-guerres et conservatrices. Bien que le film prône un message essentiellement pacifique, il n'offre pas pour autant l'option du radicalisme des années 1960 comme étant une alternative nécessairement plus attrayante. Même si la moralité du film tend à être de nature anti-guerre, elle ne le fait qu'en surface, se contentant d'affirmer que la guerre du Vietnam n'avait pas été une bonne chose, ne cherchant cependant pas à en expliciter le contexte politique et social et à se positionner fermement sur ce plan : « *The Sally Hyde at the end of the film -- about a year later -- is a different person, confused in her loyalties, not sure of her beliefs, awakened to new feelings within her. She hasn't turned into a political activist or a hippie or any of those other radical creatures of the late 1960s.* »^[35] En ce sens, le film demeure plutôt impartial et muet, n'offrant pas réellement de position morale ou politique très claire, confirmant davantage la polarisation et l'inconfort national sur la question.

Syndrome « post-Vietnam » politique

Un vent de patriotisme, à partir des années 1980, commença peu à peu à gagner les États-Unis.

Par la même occasion, on tenta ardemment de se sortir de cette division et de régler cette répression liée au spectre du Vietnam : à l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir, en 1980, les États-Unis avaient perdu une bonne partie de leur influence hégémonique dans le monde. L'échec militaire au Vietnam n'étant qu'un des maux qui sévissaient aux États-Unis, depuis la chute de Saïgon en 1975, le pays semblait aller à la dérive : la récession économique, le rôle passif des États-Unis sur la scène internationale (le canal de Panama, la révolution nicaraguayenne, etc.), les avancées militaires de l'Union soviétique à plusieurs endroits dans le monde et, bien sûr, la prise d'otages humiliante de diplomates américains en Iran, ces facteurs ont tous contribué à l'affaiblissement de la puissance américaine. La réticence nationale face à l'interventionnisme militaire américain dans le Tiers-monde et sa légitimité s'était d'ailleurs progressivement prolongée, depuis l'échec du Vietnam. Plusieurs attribuaient l'expansion de la sphère d'influence soviétique en Éthiopie, en Angola, au Mozambique et au Nicaragua, au fait que les États-Unis avaient failli au Vietnam. D'autres, comme l'ancien aide de Richard Nixon, John H. Taylor, avaient affirmé que plus de 100 millions de personnes avaient été perdues au communisme, entre 1975 et 1980, suite à la stagnation de l'interventionnisme causée par « la peur d'un autre Vietnam ».[36] Par conséquent, la venue de Reagan fit en sorte que l'on tenta de « venger » la défaite amère du Vietnam, et ainsi d'en chasser l'hésitation nationale à intervenir militairement dans le monde.

Glorification de la guerre du Vietnam au cinéma

Or, cet effort de consolation et de rédemption patriotique, rattaché à l'ère Reagan, est particulièrement reflété dans le film d'action *First Blood Part II: The Mission* (1985), lorsque John Rambo, ancien combattant du Vietnam, est envoyé en mission secrète par le gouvernement afin de retrouver des prisonniers de guerre. Le film tente de placer le blâme sur la frange trop libérale et craintive du congrès de l'époque, dépeignant les autorités du gouvernement comme étant seulement préoccupées par leur souci de préserver le *statu quo* libéral, en abandonnant Rambo et les hommes (les «P.O.W.'s[37]») qu'il a retrouvés[38] : « *According to "Rambo," the Congressman is attempting to placate his constituents by backing the P.O.W. mission. However, he's dead set against finding any prisoners, since that might start the war all over again. The movie's politics are implausible if not truly bubble-headed*»[39]. Bien que le film ait connu à l'époque un certain succès, il fut essentiellement reçu comme n'étant qu'une moche tentative de réécrire l'histoire d'une guerre perdue de façon humiliante, dix ans plus tôt.[40] Replacé dans son contexte, l'époque Reagan a surtout servi de prétexte permettant de blâmer la gauche radicale. L'une des scènes clés du film qui reflète cette insinuation plutôt simpliste blâmant les groupes radicaux pour l'échec au Vietnam, est celle où John Rambo pose la question à son supérieur, peu après s'être fait confier la mission de retourner au Vietnam, si cette fois-ci « On y va pour gagner ? »[41]. Cherchant à redonner de l'aplomb moral à la guerre du Vietnam en la rendant plus noble, cette vague de films a évité de creuser davantage les fondements politiques, les causes réelles de la guerre, se refusant même d'admettre une culpabilité quelconque par rapport au conflit, alimentant le drame culturel collectif de mémoire et d'oubli liés à ce sujet[42].

La vague « réaliste » (1986-1994), ou le phénomène Oliver Stone :

Vers 1986, un film en particulier vint mettre un terme au parcours entrepris par la vague de glorification de la guerre du Vietnam, issue de la période Rambo. Le succès fulgurant de *Platoon* (1986)[43], un film réalisé par Oliver Stone, refléta une tout autre image de la guerre et de son déroulement, donnant le coup d'envoi à une série de films plus réalistes, quant à la nature morale de la guerre, tout en cherchant à remettre celle-ci dans le contexte plus sombre entourant le conflit (*Full Metal Jacket* [1987], *Gardens of stone* [1987], *Casualties of War* [1989], et d'autres). Étant lui-même un bébé de la guerre froide (ou un « *Cold War baby* »[44]), Oliver Stone a grandi à New York dans les années 1950 et 1960. Ses réalisations cinématographiques amenaient ainsi un point de vue plus représentatif de la génération du *Baby-Boom*, et donc plus détaché de l'ère Reagan.

Parmi cette panoplie de films, aucun n'est parvenu à reconstruire le contexte social et politique américain des *sixties* aussi bien que *Né un 4 juillet* (*Born on the Fourth of July*, 1989), également réalisé par Oliver Stone. L'histoire du soldat Ron Kovic qui revient du combat paralysé de la taille aux pieds, poursuit le thème d'authenticité amorcé par *Platoon*, tout en insistant sur le contexte social, à l'instar du film *Le Retour* (*Coming Home*) vu plus haut, mais avec une représentation encore plus claire et vive des tensions entourant le conflit. Le film aborde surtout de façon plus réelle et profonde la situation du soldat avant et après son expérience de la guerre. S'inscrivant dans le contexte historique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, le film permit au public américain de revoir le conflit d'un œil beaucoup plus introspectif sur le plan social. *Né un 4 juillet* posait également la question évitée jusqu'alors, pourquoi le Vietnam ? Symboliquement, le film est en quelque sorte une demande de pardon national, se questionnant plus que jamais sur le bien-fondé de la guerre et sur sa légitimité morale, dans ce sens, il aborde aussi l'aspect politique. Prenons par exemple la scène où Ron Kovic, peu après son retour du Vietnam, discute avec son ami Steve des raisons qui l'avait mené à se porter volontaire et à combattre en Asie du Sud-est :

- **Steve Boyer:** Les gens d'ici se fichent de la guerre - Pour eux, ce n'est qu'à des millions de kilomètres d'ici. C'est complètement débile! Le gouvernement nous a pris pour des cons, et nous on a marché. Résultat, c'est nous qui en prenons plein la gueule.
- **Ron Kovic:** T'as quoi à prendre sur la gueule ? T'étais étudiant, pendant ce temps-là.
- **Steve Boyer:** [haussement d'épaules]...C'est toi qui as gobé toutes ces conneries sur le communisme. Pas moi! Ils vont bouffer tout le monde, hein ? Tu ne te rappelles pas ?...Tout le monde était devenu parano. Pourquoi ? Parce que vous avez tous gobé ce qu'on vous racontait. [45]

En fait, *Né un 4 juillet* constituait la première demande de pardon, où l'on sentait s'esquisser une certaine forme de culpabilité: « *"Born on the Fourth of July" is an apology for Vietnam, uttered by Stone, who fought there, and Ron Kovic, who was paralyzed from the chest down in Vietnam.* »^[46] Qualifié par le journal *The Washington Post* comme étant le film le plus ambitieux fait à propos de l'expérience totale de la guerre^[47], peu de critiques y ont vu de réelles faiblesses historiques. Toutefois, si cette vague « réaliste » de films sur la guerre du Vietnam fut plus introspective et plus approfondie dans son interprétation, la plupart de ces films néglige d'en tirer une conclusion qui irait au-delà du simple réalisme et pessimisme de la guerre du point de vue d'un soldat américain. Le contexte social et politique plus large n'est resté que partiellement évoqué.

Vague post guerre froide : renouveau du silence sur la guerre ou catharsis complété ?

L'afflux de films portant sur la guerre du Vietnam depuis 1986 (*Platoon (1986), Full Metal Jacket (1987), Hamburger Hill (1987), Good Morning Vietnam (1987), Gardens of Stone (1987), Jacob's Ladder (1987), Casualties of War (1989), JFK (1991)*) constitue étrangement la dernière phase abondante de films sur le sujet, et ce, à compter du début des années 1990. Plusieurs spécialistes ont tenté d'expliquer ce phénomène, la plupart en affirmant que le sujet s'est épuisé. D'autres sont tentés de faire un lien avec la fin de la guerre froide en 1991^[48], et donc l'absence d'urgence de la part de l'industrie, comme de la population, de stimuler l'inspection cinématographique et historique d'un des grands échecs américains durant le conflit idéologique entre les deux blocs. Selon nous, il s'agit plutôt d'une combinaison entre l'épuisement du sujet et une complaisance américaine quant à sa propre évaluation de cette guerre. Prenons par exemple *Forrest Gump* (1994), une comédie dramatique qui aborde ouvertement le mouvement anti-guerre, la SDS, le *Black Panther Party*, et la turbulence généralisée des « sixties », tout en y présentant également des scènes réalistes de la guerre. Dans le film, la teinte conservatrice du paysage social et politique de l'époque, qui est décrite de façon subtile, interpelle le spectateur : le personnage principal, Forrest Gump, qui semble s'être aveuglément enrôlé dans l'armée et a été envoyé se battre au Vietnam, se retrouve constamment au centre d'événements marquants de la contre-culture, lors de son retour du front. Bien qu'il ait perdu son meilleur ami Bubba au Vietnam, et que le Lieutenant Dan en soit revenu paraplégique et cynique, la guerre du Vietnam n'est qu'une phase, presque anodine, dans la vie de Gump. Ses véritables problèmes commencent lorsqu'il tente de conquérir la fille pour qui il éprouve tant d'affection, Jenny, qui est fortement impliquée dans les mouvements activistes des années 1960 ; lorsque Gump reprend contact avec Jenny, il est automatiquement reçu avec froideur, indifférence et mépris par les leaders de la SDS et du *Black Panther Party*. Le réalisateur du film s'est contenté de dépeindre ceux-ci comme n'étant que des batteurs de femmes égocentriques, et surtout, des militants intolérants et contre la guerre du Vietnam.^[49]

Somme toute, peut-on en conclure que la plaie nationale de la guerre du Vietnam a finalement été soignée et que les questions morales et de la responsabilité ont été réglées ? Bien entendu, répondre à cette question nécessite de considérer plusieurs autres facteurs outre ce qu'en dégage le septième art. Toutefois, certaines réponses clés peuvent être avancées selon certains angles historiques abordés par le médium populaire qu'est le cinéma. La sympathie envers le vétéran déchu et mal compris, la dure réalité du combat, et le désavantage du terrain sont des aspects qui ont amplement été explorés. Toutefois, la question de la morale est demeurée floue et abstraite, sinon à peine effleurée par Stone. La question des divisions sociales, quoi qu'abordée dans une poignée de films (*La Nuit des morts-vivants*, *Le Retour*, *Rambo 2 : La Mission*», *Né un 4 juillet*, *Forrest Gump*), est à notre avis très peu comprise et explicitée par le cinéma. La question politique de cette guerre, semble elle aussi n'être que partiellement mise au clair (pensons à *Né un 4 juillet*), si non biaisée et ridiculisée, notamment dans *Forrest Gump*. La question de la responsabilité, les causes et les enjeux du conflit, bien que confrontées à quelques reprises dans *Né un 4 juillet*, sont demeurés trop peu articulés au grand écran. En fait, seuls des événements politiques et internationaux récents semblent avoir dicté la trajectoire politique de la plupart des films sur le Vietnam sortis dernièrement. Si l'on observe les relations américano-vietnamiennes, on peut constater qu'il y eut un rapprochement entre les deux nations, depuis 1995, lorsque l'administration Clinton leva l'embargo contre le Vietnam. Par conséquent, les rares films sur le conflit qui sont sortis depuis cette réconciliation diplomatique (*A Bright Shining Lie* [1998], *Apocalypse Now* version Redux [2001]), ont traité plus ouvertement des racines politiques du conflit. Mais d'un autre côté, les attentats du 11 septembre 2001 semblent avoir eu un impact politique sur d'autres films portant sur le conflit au Vietnam, sortis encore plus récemment. Prenons par exemple, *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*, 2002). En plus de dépeindre le contexte colonial du conflit, ce qui n'avait été pratiquement jamais fait auparavant, le film évoque aussi l'interventionnisme agressif et naïf des Américains, se rapprochant davantage du fond politique de la guerre. Cependant, cette image négative de la nature du conflit et de l'interventionnisme américain maladroit dépeinte dans le film fut en fait l'une des raisons pour lesquelles les studios Miramax décidèrent de ne pas sortir le film à la date convenue, soit à l'automne 2001, étant donné que les attentats du 11 septembre venaient tout juste de se produire, rendant le film moins bienveillant au fort sentiment patriotique qui gagna alors la nation. Ainsi, en 2002, *Nous étions soldats* (*We Were Soldiers*), un film portant sur la bataille meurtrière dans la vallée d'la Drang (bataille décisive du conflit), en novembre 1965, semble avoir été imbibé d'une vague patriotique américaine, à l'instar du contexte politique de sa sortie au grand écran. En fait, au moment de production et de la sortie du film, les guerres d'Afghanistan et d'Iraq en étaient à leurs débuts, et l'importance de projeter l'envolée patriotique des Américains au cinéma était alors d'une portée considérable, ce qui explique en partie la simplicité morale (pro-guerre, dans ce cas) au sujet de la guerre du Vietnam, dépeinte dans le film. N'est-ce pas là tentant de constater que les questions politiques et sociales (si importantes) entourant le conflit ont été à nouveau négligées, sinon à nouveau cachées sous le tapis, depuis les attentats du 11 septembre ? C'est à se demander si les Américains, du moins d'un point de vue de culture de masse, ont vraiment tiré les leçons historiques valables par rapport à cette guerre; assurément, certaines réalités du conflit

ont bel et bien été exposées et traitées au grand écran. Cependant, les points tournants de 1991 (post-guerre froide) et 1995 (Nouvelle diplomatie américano-vietnamienne), bien qu'ils aient chacun abordés de nouveaux angles cinématographiques au conflit, par rapport aux périodes précédentes (1968-1989), se sont rapidement estompés. L'ère post-11 septembre 2001, quant à elle, semble malheureusement avoir brimé, si non refoulé de façon troublante et prolongée, ces plus récentes constatations du cinéma des 20 dernières années. C'est à se demander si la question de moralité par rapport à cette guerre n'est pas passée dans le registre des oubliettes de la mémoire collective des Américains, et ce de façon définitive.

[1]BBC NEWS, Vietnam war: History. Introduction, news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/asia_pac/05/vietnam_war/html/introduction.stm, [15 avril 2015].

[2]Vietnam War History and U.S. Politics, Resignation of Vice President Agnew - October 10, 1973, <http://www.landscaper.net/viethist.htm>, [15 avril 2015].

[3]Dan Alex, World War 2 Statistics, <http://www.secondworldwarhistory.com/world-war-2-statistics.asp>, [15 avril 2015].

[4]GlobalSecurity.Org, US Military Operations: Casualty Breakdown, <http://www.globalsecurity.org/military/ops/casualties.htm>, [15 avril 2015]

[5]Stephen Daggett, « Costs of Major U.S. Wars », dans *Service de recherche du Congrès*,? 24 juillet 2008

[6]Geneviève Bougie, *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma américain de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise en histoire, UQÀM, Mai 1999, p. 25

[7]Gary R. Hess, «Historians and the Vietnam war», dans *America in the World : The Historiography of American Relations Since 1941*, New York, Cambridge University Press, 1995, p.363

[8]Geneviève Bougie, *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma américain de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise, UQÀM, Mai 1999, p. 28

[9]Robert Divine, «Vietnam Reconsidered», *Diplomatic history*, vol.12, no.1, (winter), 1988, p.89

[10]David I. Anderson, John Ernst, *The War That Never Ends: New Perspectives on the Vietnam War Hardcover*, Lexington: University Press of Kentucky, 2007, p.25

[11]Geneviève Bougie, *Op. Cit.*, p. 28

[12] *Ibid.*, p.28

[13] Le syndrome du Vietnam est généralement qualifié par une réticence, voire un certain refus de la population américaine de s'engager militairement dans des conflits à l'étranger, notamment dans des endroits du Tiers-Monde, de peur de reproduire un «nouveau Vietnam », où la défaite morale [et/ou militaire] serait dévastatrice pour les États-Unis. Bernadette Rigal-Cellard, *La Guerre du Vietnam et la société américaine*, Presse Universitaire Bordeaux, 1995, p.83

[14] Leger Grindon, *Shadows on the Past : Studies in the Historical Fiction Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1994, p.2

[15] « The Sixties » home : <http://scholar.library.miami.edu/sixties/vietnam.php>

[16] Geneviève Bougie, *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma américain de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise, UQÀM, Mai 1999, p.70

[17] La politique de l'inadvertance est une théorie avancée par Arthur M. Schlesinger voulant que les multiples présidents américains ayant administré le pays avant, et même pendant la guerre du Vietnam, ignoraient la situation complexe qui se déroulait au Vietnam, et étaient donc eux-mêmes victime d'ignorance. Arthur Schlesinger, *Un Héritage Amer : Le Vietnam*, Éditions Denoël, Paris,

1967, p.69

[18]Michael J. Arlen, *The Living Room War*, Syracuse University Press editions, Iowa City, 1997, p.6

[19]Geneviève Bougie, *Op. Cit.*, p.57

[20]*Ibid.*, p.70

[21]Jean-Michel Lacroix et Jean Cazemajou, *La Guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine: 1961-1973*, Presses Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 92

[22]Sumiko Higashi, «A Horror Film about the Vietnam Era » dans *From Hanoi to Hollywood : The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, 1990, p.178

[23]Doug McAdam, *The War at Home: Antiwar Protests and Congressional Voting, 1965 to 1973*, American Sociological Review, vol.67, no.5, oct. 2002, p.696-721

[24] Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, June 26, 1968

[25] Sumiko Higashi, *Op.cit.*, p.185

[26] George A. Romero, *Night of the Living Dead (Nuit des morts-vivants)*, 1968, à trente-trois minutes du film, (0 h 33 min 45).

[27] Scott, «Interview», p.10; Russo, *Living Dead Filmbook*, p.115

[28] Geneviève Bougie, *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma américain de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise, UQÀM, Mai 1999, p.77

[29] Sumiko Higashi, «A Horror Film about the Vietnam Era » dans *From Hanoi to Hollywood : The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, 1990, p.186

[30] Robert J. McMahon, *Major Problems in the History of the Vietnam War*, ed. by McMahon, University of Florida, 1990, p. 497

[31] Patrick Hagopian, *The Vietnam War in American Memory: Veterans, Memorials, and the Politics of Healing*, Univ. of Massachusetts Press, 2009, p.33

[32] *Ibid.*, p. 34

[33] *Ibid.*, p. 77

[34] Geneviève Bougie, *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma américain de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise, UQÀM, Mai 1999, p.83

[35] Rogert Ebert, *Chicago Sun Times*, January 1, 1978

[36] Patrick Hagopian, *The Vietnam War in American Memory: Veterans, Memorials, and the Politics of Healing*, Univ. of Massachusetts Press, 2009, p.39

[37]P. O.W.: Prisoners of War.

[38]«*Even before he starts, the mission has been sabotaged by a lily-livered, pinko, bleeding-heart-liberal Congressman, representing the same people who lost the original war.*»...Vincent Canby, «*Rambo First Blood Part II (1985), Screen: Sylvester Stallone returns as Rambo*», *New York Times*, May 22, 1985

[39]*Ibid.*

[40]*Ibid.*

[41]George Pan Cosmatos, *Rambo 2 : La Mission*, 1985, 3 min. 25 seconde (03 :25)

[42]Gaylin Studlar et David Nesser, «*Rewriting the Vietnam War*», *From Hanoi to Hollywood : The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, 1990, p. 105

[43]«*The success of Oliver Stone's Platoon, which not only found popular and critical support but won Academy awards for best picture and best director as well, marked a turn in the river for Vietnam war movies. And the change it demonstrated was that Americans seemed to want to see*

the war depicted on screen, that they needed to work through their feeling about the war and that here, at last, was a movie that allowed them, helped them, to do so. » « Vietnam: The Movies' Coming of Age: In the '80s, Shifting From Regrets to Rehabilitation », par Hal Hinson, *The Washington Post*, 5 Juillet, 1987, pg. F1

[44] Oliver Stone, dans l'ouvrage de James Riordan, *Stone : The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*, New York, Hyperion, 1995, p. 40

[45] Oliver Stone, *Né un 4 juillet*, 1989, vers une heure et cinq minutes (1 h 5 min 23 à 1 h 5 min 55)

[46] Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, December 20, 1989

[47] Vincent Canby, «How an All-American Boy Went to War and Lost His Faith», *The Washington Post*, December 20, 1989

[48] Andreï Kozovoï, «De la mémoire dormante à la mémoire négociée : Les services secrets et la Guerre froide à l'écran depuis 1991», *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2012/2 (N° 36). Éd. IRICE, Page 81-99

[49]Robert Zemeckis, *Forrest Gump*, 1994, entre 1h et 7 minutes et 1h et 9 minutes (1:07-1 :09)