

## Chapitre/Chapter 13

### Du Vietnam à la Corée : réflexion sur le « pacifisme » dans le film de guerre américain

André Muraire

Légitimons le titre, puisqu'il ne respecte pas la chronologie. Il s'agit bien d'une analyse qui part des films relatifs à la guerre du Vietnam pour se concentrer essentiellement sur ceux qui entendent représenter la guerre de Corée, l'idée (qui reste à démontrer) étant que, d'une part, ces films sont moins nombreux et beaucoup moins connus, et que, d'autre part, si l'on parle volontiers d'un courant pacifiste dans nombre de films relatifs au Vietnam, ce courant est déjà présent dans des films antérieurs, et ce, en pleine Guerre Froide, ce qui peut surprendre.

Le deuxième éclaircissement nécessaire porte sur la notion de pacifisme. On peut comprendre ce qu'est un film pacifiste. Mais de quelle(s) manière(s) un film de guerre peut-il être considéré comme pacifiste ? La notion devient plus complexe, et c'est la raison pour laquelle il est préférable de parler de « courant » pacifiste dans ce genre de film.

À propos de « film de guerre » enfin : Jeanine Basinger utilise l'expression « Combat Film, » qu'elle déconstruit pour reconstruire le film de guerre comme un puzzle. L'expression sera ici beaucoup plus générale, rejoignant celle que définissait en 1972 déjà Joseph Daniel dans sa thèse. Daniel, qui s'excusait alors de s'intéresser sérieusement à ce que l'on estimait encore n'être pas très sérieux, trouvait relativement difficile de cerner le concept de « film de guerre ». Ainsi utilisait-il l'expression « films sur la guerre » :

expression purement opératoire qui regroupe tout film évoquant à un moment ou à un autre, la guerre en général ou un conflit particulier, à condition que cette évocation ait une certaine importance dans la conduite du récit, dans l'existence des personnages et dans les rapports qu'ils entretiennent, ou dans la morale de l'oeuvre. Le film de guerre *stricto sensu* ne constitue qu'une faible partie de ce que nous appellerons le film sur la guerre.<sup>1</sup>

Étant donné que, dans la grande majorité des films qui seront évoqués, il est beaucoup plus question des Etats-Unis que du Vietnam ou de la Corée, et que ne figure pas nécessairement (surtout à propos du Vietnam) la représentation de combats, on comprendra que le point de vue adopté s'apparente ici à celui de Daniel, l'idée essentielle étant qu'il s'agit de films possédant une dimension politique, et, dans la plupart des cas, exprimant une volonté politique militante. C'est bien sûr ce militantisme ou, au contraire, la prétention affichée d'échapper à toute idée politique, qui nous intéressent. C'est en fait la position idéologique du film qu'il faut cerner, même et peut-être surtout quand il prétend échapper à toute idéologie.

---

<sup>1</sup> Jeanine Basinger, *The World War Two Combat Film, Anatomy of a Genre*, New York, Columbia University Press, 1986.

Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Cahiers de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, Armand Colin, 1972, p. 17.

Cela dit, il faut être clair : la guerre est souvent un spectacle, fût-il le spectacle de l'attente et de l'ennui, comme le montre par exemple *Jarhead* (*Jarhead La fin de l'innocence*, Sam Mendes, 2005) et le film de guerre met nécessairement en scène ce spectacle. Il y a donc pratiquement double mise en scène, pour ne pas parler de mise en abyme : mise scène des troupes et des affrontements sur un terrain dit de bataille, où chacun doit trouver sa place, et mise en images de l'affrontement, qui implique une mise en scène du spectacle ainsi offert. Ainsi que l'écrit Paul Virilio :

War can never break free from the magical spectacle because its very purpose is to *produce* that spectacle : to fell the enemy is not so much to capture as to « captivate » him, to instil the fear of death before he actually dies. ... There is no war, then, without representation, no sophisticated weaponry without psychological mystification...

Rappelons la formule célèbre de William Broyles, Jr. dans son article d'*Esquire* en 1984: « War is, in short, a turn on. » On conçoit que cet article ait pu surprendre. C'est cependant une excellente analyse des rapports ambigus et complexes qui jouent dans l'individu comme dans le groupe entre pulsion de mort et pulsion sexuelle, illustration s'il en est du conflit entre Eros et Thanatos, qui prend volontiers de curieux accents lyrico-esthétiques :

Many men loved napalm, loved its silent power, the way it could make tree lines or houses explode as if by spontaneous combustion. But I always thought napalm was greatly overrated, unless you enjoy watching tires burn. I preferred white phosphorus, which exploded with a fulsome elegance, wreathing its target in intense and billowing white smoke, throwing out glowing red comets trailing brilliant white plumes. I loved it more—not less—because of its function : to destroy, to kill.<sup>2</sup>

Il suffit de voir le début d'*Apocalypse Now* et de se rappeler la formule du Colonel Kirby (Robert Duvall) « I love the smell of napalm in the morning » pour comprendre à quel point tout cela dépasse de loin le simple cynisme. L'horreur réside justement dans le fait que cela relève aussi de la jouissance et de l'esthétique.

Ce qui suffirait à démontrer que faire un film de guerre pacifiste relèverait, sinon de l'illogique, du moins de l'oxymore.

### **Rappel historique.**

Il existe pourtant un courant pacifiste dans l'histoire et la mentalité américaines, qui prend la forme d'une opposition religieuse héritée des Quakers ou d'une opposition politique de nature différente, puisqu'elle prône non pas le pacifisme au sens religieux ou philosophique, mais l'isolationnisme, dans le sillage de G.Washington notamment, et sans interdire le port ou l'utilisation des armes.

---

<sup>2</sup> Paul Virilio, *War and Cinema, The Logistics of Perception*, London, New York, Verso, 1989 (Première édition : Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1984), p. 5.

William Broyles, Jr., « Why Men Love War, » *Esquire*, November 1984, p. 62. On remarquera que Broyles Jr., journaliste et scénariste, a aussi écrit le script de *Jarhead*.

S'il est évident qu'en Amérique comme en Europe, le film de guerre a d'abord été un instrument de propagande, le courant isolationniste s'est assez tôt manifesté dans des oeuvres comme *Intolerance* (*Intolérance*, Griffiths, 1916), *Civilization* (*Civilisation*, Ince, 1916) ou *War Brides* (*Fiancées de guerre*, Herbert Brenon, 1916), oeuvres qui prônaient la non-violence et montraient les ravages de la guerre. Cieutat note par exemple cet intertitre de *The Birth of a Nation* : « Si dans cette oeuvre nous sommes parvenus à communiquer l'idée que les ravages de la guerre nous conduisent à la détester, cet effort n'aura pas été vain. » Et Cieutat explique, à juste titre, que

Les films de guerre américains regorgent d'actes de bravoure, de hauts-faits d'armes, resplendissent de maints feux et de beaucoup de flammes, mais ne se veulent pas pour autant des incitations à la violence. Nombreux sont les films qui, au contraire, condamnent fermement les carnages internationaux (*Johnny Got His Gun*), l'orgueil destructeur du milieu militaire (*Paths of Glory*) la dure réalité des combats (*Pork Chop Hill*, *Hamburger Hill*), l'absurdité de toute violence (*Apocalypse Now*).<sup>3</sup>

La dénonciation de la guerre est évidente dans bon nombre de films. Il n'est pas certain que *Hamburger Hill* et *Apocalypse Now* puissent figurer dans cette catégorie, tant le premier est amer vis-à-vis de la presse et des médias (qui, thèse très répandue à l'époque, ont contribué à la perte du Vietnam), et tant le second est apocalyptiquement ambigu !

Dans les années vingt et trente, on sait que le courant pacifiste se renforce, sous l'influence des Républicains isolationnistes, mais aussi grâce à ce que l'on pourrait qualifier d'humanisme contestataire lié à l'influence marxiste. Certains films comme *La grande parade* (*The Big Parade*, Vidor, 1925) pour « réalistes » qu'ils soient, versent volontiers dans la « romance » et dans l'appel au pacifisme. Mais on pense surtout à l'exceptionnel *All Quiet on the Western Front* (*A l'Ouest rien de nouveau*) de Milestone en 1930, qui peut, lui, être pleinement qualifié de film pacifiste.

Si *All Quiet On the Western Front* peut servir de référence, c'est parce qu'il est construit de manière à véhiculer un message, et que, corrélativement, les stratégies narratives et visuelles mises en oeuvre correspondent bien à une volonté qui informe le film, tout comme la volonté militante informe le « roman à thèse », dont S. Suleiman a défini le fonctionnement dans son ouvrage de 1983.<sup>4</sup> Mais il faut bien comprendre qu'il s'agit d'une oeuvre exceptionnelle et atypique dans la production américaine. Par exemple, *The Road to Glory* (*Les chemins de la gloire*), de Hawks, en 1936, est aussi adapté d'une oeuvre pacifiste (*Les Croix de bois*), mais le propos en est considérablement atténué.

Bien entendu, des oeuvres qui sortirent dans les années trente, comme *Blockade* (*Blocus*, Walter Wanger, 1938), *Confessions of a Nazi Spy* (*Les aveux d'un espion nazi*, Litvak, 1939) ou *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940) sont des oeuvres anti-fascistes (ou pro-républicaines en ce qui concerne la guerre d'Espagne vue dans *Blockade*), mais elles préparent le public à l'inévitable. Elles sont de facture totalement différente, tout comme *The Great Dictator* (*Le dictateur*, Chaplin, 1940), oeuvre majeure, mais qui se définit plutôt comme anti-nazie, et qui, à la limite,

---

<sup>3</sup> Michel Cieutat, *Les grands thèmes du cinéma américain*, vol. 1, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, pp. 135, 136.

<sup>4</sup> Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

constitue un genre en soi. Très différente aussi est une oeuvre comme *Lost Horizon* (*Horizons perdus*) de Capra, en 1937, qui offre une vision idyllique du monde de paix à Shangry-La. Mais on parlerait plutôt alors d'un film utopiste.

Dans le débat idéologique qui a lieu au cours des années trente et au début des années quarante, le film majeur est *Sergeant York* (Hawks, 1941). On connaît l'histoire : Alvin C. York (interprété par Gary Cooper), fondamentalement pacifiste puisqu'il est Quaker, finit par accepter de prendre les armes, après un douloureux débat avec sa conscience et les interdits religieux. Au sommet d'une colline, tel un Moïse affrontant la divinité et recevant les tables de la loi, il se convertit à la violence, comprenant la nécessité du combat. Il va ainsi devenir un soldat d'une efficacité redoutable et faire à lui seul une centaine de prisonniers.

Tiré d'un fait authentique, le film est un pamphlet ouvertement interventionniste, qui rencontre un succès fulgurant. Les ficelles sont énormes, mais le message tombe à point, et ce n'est pas Pearl Harbor qui va le démentir.

Mais, s'il s'agit d'une oeuvre de circonstance, on peut aussi estimer que le film marque une étape majeure dans l'histoire des mentalités américaines, dans la mesure où il dénie au message pacifiste, et pour longtemps, toute pertinence. À travers ce film, c'est toute l'Amérique qui prend parti, au point que toute velléité pacifiste ne peut désormais être assimilée qu'à une trahison. Et, le Maccarthysme aidant, cela durera jusqu'au début des années soixante.

Le débat reprend à la fin des années cinquante, lorsque apparaît notamment le mouvement anti-nucléaire et lorsque la Nouvelle Gauche, initialement britannique, se révolte entre autres contre ce que l'on appellera le complexe militaro-industriel. On sait que la guerre du Vietnam va porter le débat au premier plan, non seulement chez les Hippies, qui resteront toujours plus ou moins marginaux, mais dans l'opinion publique en général et chez les vétérans en particulier—mais dans la seconde moitié des « sixties » seulement. Il faut du temps à l'opinion américaine pour comprendre que la trahison n'est pas où elle le pensait, et l'on sait quelle importance a pu jouer l'offensive du Têt en 1968.

### **Le « Vietnam War Film » et le pacifisme.**

Cela dit, le but n'est pas ici de développer l'analyse du mouvement pacifiste aux Etats-Unis. Il est prioritairement d'examiner rapidement la production des films réalisés pendant et surtout après la guerre, et d'évaluer la teneur pacifiste de certains d'entre eux.

On revient à la question initiale : comment évaluer ce courant pacifiste dans un film de guerre, et, qui plus est, dans un film relatif à la guerre du Vietnam ? D'abord en dégageant le « message » pacifiste, qu'il s'exprime ouvertement ou de façon métaphorique. Ensuite en isolant dans le film les éléments non seulement contestataires mais volontairement anti-militaristes qui peuvent y figurer, sachant que l'antimilitarisme n'est qu'une facette du pacifisme.

Les films pacifistes sont en fait relativement rares. On peut compter *Johnny Got His Gun* (*Johnny s'en va-t-en guerre*, Dalton Trumbo, 1971), *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970), *Coming Home* (*Retour*, Al Hasby, 1978) *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone), sans doute le délirant *Alice's Restaurant* de Penn en 1969 et le lyrique *Birdy*

(Alan Parker, 1985). Mais, ces exceptions mises à part, les films qui prônent le pacifisme même métaphoriquement (*Soldier Blue* par exemple) ne sont pas nombreux.

On peut délaissé *Hair* (Milos Forman, 1979), film brillant, mais qui tient davantage du divertissement, et qui récupère avec brio le phénomène hippie. En revanche on inclura volontiers un film tel que *Distant Thunder*, et surtout *Sons*. Ces deux derniers films se concentrent sur le désarroi des « vets » qui, dans les solitudes de l'état du Washington, reconstituent une communauté qui leur permet de se remettre de leurs cauchemars et de leur choc psychologique, le fameux PTSD. Certains parviennent à se réadapter peu à peu à la vie civile, grâce entre autres à leurs compagnes, qui vivent à la limite du nouveau territoire qu'ils se sont attribué pour rejouer la guerre. Ces femmes s'efforcent de soulager la souffrance de leurs anciens compagnons ou maris, et les enfants qu'elles gardent avec elles rappellent ces « vets » à une vie familiale qu'ils croyaient définitivement perdue. D'autres vétérans choisissent le suicide.

Dans *Distant Thunder* (Rick Rosenthal, 1988), c'est le fils qui va sauver le père en l'empêchant de se jeter sous un train. *Sons* (Steven Miller, 1987) traite pratiquement du même sujet, l'une des différences résidant dans le fait que l'ex-épouse de Tom, l'un des « vets », lui interdit de voir son gamin de cinq ans par peur de sa violence. Mais Tom finira par voir son fils et reprendra goût à la vie normale. Dans ces deux films, il s'agit donc de régénération non par la violence mais par l'amour. Et si le premier, production américano-canadienne, a pu profiter grâce à Paramount d'une distribution même réduite, le second (*Sons*) est le produit exceptionnel d'une collaboration entre vétérans qui ont monté leur propre maison de distribution (Yes Entertainment), ce qui explique que le film, très peu connu, n'a circulé qu'en format vidéo.

À des nuances près, on peut à propos de ces films parler de pacifisme, puisqu'ils ont pour objet, chacun à sa manière, la dénonciation de la guerre et de la violence, et de leurs effets pervers. Et l'on se rappelle la souffrance, la révolte, et la prise de position politique de Cruise-Kovic dans *Born on The Fourth of July* quand il décide de perturber la convention républicaine. Ce qui distingue en fait ces films, c'est la qualité et l'intensité de leur militantisme.

Mais, quand on pense à l'énorme quantité de films produits à propos de la guerre du Vietnam, on constate à quel point en définitive peu de films s'engagent totalement à la manière d'un *Johnny Got His Gun*, que l'on peut considérer comme l'équivalent de *All Quiet on the Western Front*.

Cela dit, dans nombre d'autres films, le rejet de la guerre se lit au travers d'images fortes et contestataires, qui montrent à satiété les exactions commises par les militaires, et les regrets, remords, et syndromes consécutifs : pagodes et villages incendiés, ou, bien sûr, l'insupportable calvaire de la jeune vietnamienne (Ohan) que les soldats d'une patrouille décident d'emmener avec eux pour leur consommation personnelle dans *Casualties of War (Outrages)*. Avec ce film de 1989, Brian DePalma frappe très fort. Mais c'est moins de pacifisme qu'il s'agit que de l'itinéraire classique d'une jeune recrue (Eriksson, joué par Michael Fox) face à la réalité de la guerre.

Pour bien intentionnés qu'ils soient, la grande majorité des films consacrés au Vietnam, se penchent surtout sur le sort du *grunt* (troufion) américain et sur sa désillusion dès le camp d'entraînement. Mais ils évitent en général une réflexion

approfondie sur les causes de la guerre, et ignorent presque totalement le sort de la population vietnamienne, souvent considérée comme un ramassis d'ignorants, de terroristes, de traîtres, et bien sûr de communistes, qu'il faut éliminer de la surface de la terre. L'ethnocentrisme de ces films ne fait aucun doute et ne constitue pas le moindre élément d'ambiguïté. Bien entendu nous parlons ici des films qui prennent plutôt parti contre la guerre, et nous occultons toute la vague des films qui, surtout dans les années quatre-vingt, mais en fait jusqu'à nos jours, de *First Blood* (*Rambo*, Ted Kotcheff, 1982)<sup>5</sup> à tous les avatars de *Universal Soldier*, réécrivent la guerre à la lumière de l'idéologie reaganienne.

Mais venons-en aux « grands films » qui ont marqué l'époque, comme *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), films incontestablement excellents pour des raisons diverses. Aucun d'entre eux ne verse dans le pacifisme au sens plein du terme. L'horreur de la guerre y est magnifiquement restituée de diverses manières, trop magnifiquement sans doute (pensons à l'esthétisme baroque de *Apocalypse Now*). Par ailleurs, l'on ne peut que déplorer le sort de Steve sur sa chaise roulante et la folie de Nick dans *The Deer Hunter* ou se révolter contre le comportement d'un sergent Hartman ivre de sadisme (*Full Metal Jacket*). Mais ces oeuvres, certes majeures, ne font que mettre en scène l'apprentissage de la guerre et la descente aux enfers—« the horror » dira Kurtz, qui sait de quoi il parle. Geste hautement symbolique, De Niro, grand chasseur devant l'éternel, ne pourra à son retour de guerre abattre le cerf qui le contemple, immobile, au milieu d'une nature grandiose. Le personnage a donc tout de même évolué. Cependant, la fin du film réunit une communauté qui a souffert mais qui, en entonnant l'hymne américain, s'affirme solidaire du pays qui dissémine la guerre.

Enfin *Platoon*, dont on a à juste titre vanté les mérites, reconstitution aussi réaliste que possible de l'enfer de la jungle, des souffrances endurées par le *grunt*, des vanités de l'héroïsme, et des relations complexes et animales qui peuvent déchirer une patrouille, est moins un film pacifiste qu'une réflexion quasi religieuse sur la perte d'innocence et sur la nature du mal. Le film n'a, du reste, pas fait l'unanimité attendue. On lui a en particulier reproché ses « distorsions » et son manque de perspective historique, ou, pire encore, sa malhonnêteté, dans la mesure où l'image qu'il véhicule du soldat américain est plus proche de celle du « baby killer » drogué que de celle du protecteur de la veuve et de l'orphelin. Portrait inadmissible pour Michael Lee Lanning en particulier, qui s'exprime ainsi : « unfortunately, a little truth and good film making still result in what may be the unkindest movie yet made about the Vietnam War. »<sup>6</sup> Jugement qui ne saurait surprendre de la part d'un lieutenant-colonel en retraite ayant effectivement servi au Vietnam. Cela dit, la déclaration finale de Chris « La guerre était en nous » résume parfaitement le sens profond de ce « bildungsfilm », qui fait découvrir à un être innocent fragile les noirceurs originelles de l'âme humaine.

Le reproche essentiel que l'on pourrait donc adresser à de nombreux films sur le Vietnam, et notamment aux quatre « grands » mentionnés, est, outre leur ethnocentrisme acharné et l'ambiguïté fréquente de la monstration, une perfection visuelle qui va à l'encontre du réalisme souvent recherché, et qui transforme volontiers le spectateur en voyeur d'une violence pyrotechnique. Le meilleur exemple une fois

---

<sup>5</sup> Et même plus tôt, avec *The Green Berets* (*Les bérets verts*, John Wayne, 1968).

<sup>6</sup> Michael Lee Lanning, *Vietnam at the Movies*, Fawcett Columbine, New York, 1994, p. 293.

encore en est l'excessive magnificence d'*Apocalypse Now*.

En somme, on peut estimer que les années soixante-dix et quatre-vingts pèchent par un excès qui, ironiquement, pourrait éloigner ces oeuvres du but poursuivi. Mais les metteurs en scène voulaient-ils nécessairement réaliser des films pacifistes ? Protester contre la guerre, contre cette guerre en particulier, n'a jamais forcément impliqué un engagement d'ordre philosophique, d'autant que priorité a toujours été donnée au spectaculaire.

Très curieusement, on constate donc que la guerre du Vietnam a bien sûr généré de fervents sentiments antimilitaristes, une contestation rampante et une révolte de plus en plus ouverte, et que le courant pacifiste se manifeste, sous des formes diverses, dans bon nombre de films. Il s'agit cependant d'une présence qui s'inscrit en creux dans la texture, comme en filigrane, mais rarement de façon directe, et probablement parce que le message pacifiste, pour généreux qu'il soit, est, comme tout message, difficilement « cinégénique ». La guerre se prête mieux à la mise en scène que le bonheur.

Il en va autrement de ce que l'on appelle les « campus movies » comme *Ice*, *Getting Straight* (Richard Rush), et *The Strawberry Statement* (*Des fraises et du sang*, Stuart Hagmann) en 1970, films relatant, même de façon fictionnelle, la révolte des campus. Ils débordent de bons sentiments et de ferveur antimilitariste et pacifiste. Mais il ne s'agit plus de « films de guerre » à proprement parler.

Cela signifie donc que la production de films liés à la guerre du Vietnam a peut-être été moins innovante que nous pouvions le supposer--du moins dans ce domaine, car les innovations n'ont pas manqué, y compris dans le registre esthétique. Et c'est la raison pour laquelle il est apparu judicieux de voir comment fonctionnaient à cet égard les films antérieurs, notamment ceux liés à la guerre de Corée *a priori* fort éloignés (ne serait-ce qu'en raison du contexte national et international) de toute velléité pacifiste. Or, si, effectivement, on ne rencontre aucun exemple de pacifisme pur et dur à la manière de *Johnny Got His Gun* ou même de *Born on the Fourth of July*, on trouve dans ces films une réflexion sur l'état de guerre et du soldat en guerre qui, tout en rendant hommage à l'héroïsme des combattants, sait aussi en souligner parfois la vacuité, la guerre étant alors présentée non seulement comme le royaume de l'horreur mais comme le théâtre de l'absurde.

### **Les films des années cinquante et les « Korean War Movies ».**

Cela se produit à la fois dans les films visant à mettre en scène la Seconde Guerre et ceux, beaucoup moins nombreux, qui se focalisent sur la guerre de Corée. La représentation des combats et de l'ennemi après Pearl Harbor réduisait souvent la représentation filmique à un de pamphlet patriotique, tout à fait légitime étant donné la situation politique et militaire. Et ce n'est pas un hasard si la majorité des films américains dans les années de guerre est consacrée au théâtre du Pacifique, là où la menace est la plus grande d'une invasion californienne par les Japonais.

Une fois passée la vague de ces films de propagande avec John Wayne en première ligne, on constate d'abord dans les années cinquante une évolution significative dans la représentation de la guerre en ce sens que l'on va, au moins dans les meilleurs cas, mettre l'accent sur des aspects jusque-là passés sous silence, et se montrer plus critique ou moins conventionnel vis-à-vis de l'armée en général, au risque de déplaire au

Pentagone et à son « Public Information Office, » très sourcilieux quant au message ou aux allusions véhiculés par ce genre de film. Ainsi apparaissent *From Here to Eternity* (*Tant qu'il y aura des hommes*, Fred Zinneman, 1953), *The Caine Mutiny* (*Ouragan sur le Caine*, Edward Dmytryk, 1954), et *The Naked and the Dead* (*Les nus et les morts*, Raoul Walsh, 1958). Ce sont des oeuvres majeures réalisées par des metteurs en scène majeurs, mais qui ne véhiculent pas nécessairement de message vraiment antimilitariste, et moins encore d'appels au pacifisme.

Si *Les nus et les morts* est, selon Patrick Brion « une oeuvre amère, désenchantée et inquiétante, »<sup>7</sup> le film est nettement moins « engagé » que l'ouvrage dont il s'inspire. On considère encore de nos jours le film comme un texte à consonances pacifistes. Et, certes, les discussions entre le général Cummings et le Lieutenant Hearn, le premier profondément conservateur, strict au point d'être figé dans son orgueil et ses privilèges, l'autre profondément humain et humaniste, ont des tonalités que l'on n'attend pas dans un film des années cinquante. En outre, le sergent Croft a manifestement des problèmes personnels et relationnels, et l'acharnement avec lequel il se plaît à arracher les dents en or des prisonniers qu'il « liquide » rappelle des procédés peu familiers à la démocratie américaine. Mais parler de volonté pacifiste est abusif. Il s'agit surtout de révolte. L'un des hommes crie un moment sa désespérance : « S'il y a un Dieu, c'est un beau salaud. » Mais la morale de l'histoire est formulée par Hearn à la fin du film à l'attention du général tout penaud : « La force spirituelle est comme Dieu : éternelle, indestructible. » La révolte, si révolte il y a, est donc considérablement atténuée. Walsh se garde d'un pacifisme à la Milestone.

Ce qui change surtout, qui sera déterminant dans les films à propos de la guerre de Corée, et que l'on retrouvera plus encore à propos du Vietnam, c'est la volonté réaliste, qui va concentrer l'attention sur les problèmes du militaire en garnison ou au combat. C'est le réalisme du quotidien, de l'attente et de la peur, la présence constante de la mort, et le déchirement des corps dans la souffrance. On peut lire dans ce genre de représentation une volonté dénonciatrice assimilable à de l'antimilitarisme, et surtout une suggestion de l'absurde qui induit une réflexion sur la nécessité et la nature de la guerre, et qui est donc assimilable à une forme de pacifisme. Ce qui se produit par exemple déjà dans *The Red Badge of Courage*, écrit en 1895 et mis en film (*La charge victorieuse*) par J. Huston en 1951.

Il faut cependant être prudent en parlant de pacifisme ou d'inclinations pacifistes à propos de films tournés au début des années cinquante. La Guerre Froide admettrait difficilement tout relâchement idéologique et l'on sait bien que Chinois et Soviétiques ont largement supplanté les Japonais dans les cauchemars américains. La peur de la bombe est fondée. Mais, d'une certaine manière, l'hystérie maccarthyste concentre aussi la ferveur patriotique sur l'ennemi communiste à l'intérieur du pays, et le grand public a tendance à s'occuper sans doute davantage du nombre de Rouges que l'on dénonce quotidiennement à Washington plutôt que de la progression des troupes sur un terrain dont il a à peine entendu parler. D'une part, il ne s'agit pas d'une guerre seulement américaine puisqu'il y a mandat des Nations Unies, et d'autre part les combats ne peuvent être conduits avec le panache de la Seconde guerre. Il s'agit en principe d'une opération de police, qui, un moment, tourne presque à la défaite avec la prise de Séoul par les Communistes. Tout cela, cette confusion, cette morosité, ce

---

<sup>7</sup> Analyse du film dans *Le cinéma de guerre*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996, p. 269.



manque d'éclat, explique à la fois le peu d'intérêt des studios pour la Corée au long des années cinquante, et la relative sobriété des films qui sortent pendant la guerre elle-même.

En tout, une vingtaine de films seront réalisés sur la guerre de Corée, et sept seulement pendant la guerre elle-même.<sup>8</sup> Tous tranchent nettement avec l'optimisme glorieux, héroïque même dans la souffrance, d'un *Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, Allan Dwan, 1949).

On a l'impression que le cinéma de guerre mûrit, car il n'accepte plus avec autant de facilité les clichés qui l'assimilaient à un instrument de propagande (dûment subventionné par le Pentagone), qui avait du reste sa raison d'être. Si les situations narratives ne changent guère (il s'agit toujours nécessairement d'attente, de combats, de rivalités, et d'intrigues amoureuses), les films se compliquent, dans la mesure où les données psychologiques s'étoffent. Si, d'une part, la puissance de l'Amérique est acquise, et si le climat politique des années cinquante interdit toute dissension, on remarque cependant que les réalisateurs tendent à véhiculer une image moins positive de la guerre et s'attachent de plus en plus à restituer les traumatismes et les souffrances infligés au soldat. Un peu comme si, la situation étant moins urgente, le militantisme nationaliste se faisait moins indispensable. Certes, les Etats-Unis sont en danger, mais le danger paraît moins proche. Du coup, l'on remarque occasionnellement une réinterprétation plus « réaliste » de la Seconde Guerre (comme dans *Les nus et les morts*), et la représentation de la guerre en Corée se fait plus proche du combattant.

Il faut insister sur cette représentation de la guerre de Corée, car, toutes proportions gardées, elle présente bon nombre de caractéristiques que l'on retrouve à propos du Vietnam. Hormis les films de Fuller, l'ensemble de la production (relativement réduite) n'a rien d'exceptionnel ; mais, pour diverses raisons, on peut retenir des oeuvres non dénuées d'intérêt. *Retreat, Hell ! (Le Bataillon de fer)* par exemple, dont les personnages sont passablement conventionnels, utilise des actualités d'époque qui complètent fort bien des scènes de combats soigneusement restituées. Et *Le Cirque infernal (Battle Circus)*, qui restitue la vie d'un hôpital de campagne (Mobile Army Surgical Hospital 8666) pendant la guerre, avec les scènes de souffrance et d'abnégation que l'on devine. Un carton nous prévient : Ce film parle de l'indomptable courage humain... » Nous sommes loin des cris de propagande et de gloire. C'est de survie qu'il est tout simplement question, et, si réalisme il y a, c'est celui qui montre les corps sanglants et défaits. La remarque de Patrick Brion est exacte : « Brooks a trop connu les horreurs de la guerre (il avait été au front pendant la Seconde Guerre) pour se complaire à en être le peintre. Il a préféré s'attacher à ceux qui souffrent et aux médecins, sauveteurs et infirmières qui risquent leur vie pour tenter de leur permettre de survivre. »<sup>9</sup>

La composition de Bogart en Major Webbe, chirurgien plein d'humanité, est remarquable. La mort n'est plus édulcorée. On sait qu'Altman reprendra la situation en

---

<sup>8</sup> Ces sept films sont les suivants : *The Steel Helmet, J'ai vécu l'enfer de Corée*, Samuel Fuller, 1950 ; *Fixed Bayonets, Baïonnette au canon*, Samuel Fuller, 1951, *One Minute to Zero, Une minute avant l'heure H*, Tay Garnett, 1952, *Retreat, Hell, Le Bataillon de fer*, Joseph H. Lewis, 1952, *Battle Circus, Le Cirque infernal*, Richard Brooks, 1953, *The Glory Brigade*, Robert D. Webb, 1953, *Take the High Ground, Sergent La Terreur*, Richard Brooks, 1953.

<sup>9</sup> Guerre et cinéma, p. 217.

1970 avec *M\*A\*S\*H\** (supposé se dérouler en Corée) mais de façon parodique et totalement décalée, le climat déjanté des « sixties » et du Vietnam n'ayant évidemment rien à voir avec la chape de plomb et le consensus de la décennie précédente.

On pourrait imaginer qu'un autre film, ou plutôt un personnage, a été une source d'inspiration, le Sergent Thorne Ryan, magnifiquement campé par Richard Widmark dans *Take The High Ground (Sergent la terreur)*, prototype du sergent instructeur voué à transformer les « bleus » en bêtes de combat. On pense évidemment au Hartman de *Full Metal Jacket*. Mais, outre que la source première du film de Kubrick est *The Shortimers* de Harford, l'image du Sergent-la-terreur est trop répandue dans la littérature et le cinéma américains (pensons aussi au *Basic Training* de Wiseman en 1970 ou simplement au Sergent Croft de *Les nus et les morts*) pour qu'on puisse assimiler le personnage de Hartman à une sorte de simple remake de celui de Ryan.

Le thème est cependant significatif, surtout dans les années cinquante, puisqu'il permet à Brooks de broser un portrait terriblement désenchanté de la vie militaire, au moins dans une composante essentielle : l'aliénation. Briser un homme comme on dresse un animal, l'aliéner pour en faire une machine à tuer, ne faisait pas partie des images que l'on véhiculait dans l'Amérique patriotique et bien pensante. Les années cinquante semblent donc bien amorcer un tournant que la décennie suivante transformera en spirale (antimilitariste) infernale. En introduction au film, un carton avertit le spectateur : « Un fantassin disait une fois : il y a eu un moment où je voulais tuer mon sergent instructeur mais plus tard au combat, j'ai remercié le ciel pour tout ce qu'il m'a appris. J'avais compris que, aussi dur que fût mon sergent, il n'était pas aussi dur que l'ennemi lui-même. » L'utilisation du carton de générique est typique des films de cette époque. Elle permet d'ôter toute ambiguïté au propos du film, et, en l'occurrence, de désamorcer toute interprétation contestataire. Et, effectivement, le film n'a rien de l'oeuvre provocatrice que constituera le *Full Metal Jacket* de Kubrick. Ryan possède une humanité que ne possède pas Hartman.

Et pourtant, l'on peut soutenir, bien sûr avec réserve, qu'une inclination pacifiste, volontaire ou implicite, transparait dans quatre films particulièrement significatifs, d'autant plus significatifs qu'ils annoncent la mise en oeuvre et en scène de thèmes qui deviendront plus fréquents au moment du Vietnam : *Steel Helmet (J'ai vécu l'enfer de Corée, 1950)*, *Fixed Bayonets (Baïonette au canon, 1951)*, *Men in War (Cote 465, Anthony Mann, 1957)*, et *Pork Chop Hill (La gloire et la peur, Lewis Milestone, 1959)*.

Les deux premiers films, réalisés par Samuel Fuller, doivent sans doute leur originalité au fait que, vétéran des campagnes en Afrique et en Europe, Fuller avait une connaissance intime de la guerre. Cette intimité se retrouve dans le choix du sujet : ici, tout est vu par le petit bout de la lorgnette. Pas de panoramiques où foisonnent les figurants, pas de combats glorieux, mais des combats d'arrière-garde où l'on se bat pied à pied pour ralentir l'avancée ennemie, pour défendre une position, ou pour s'emparer d'un poste d'observation qui ne sera jamais que précaire.

Ces deux films ont en commun une approche intimiste de la guerre qui a pour effet d'isoler le groupe de toute entreprise d'envergure et de focaliser les événements sur l'individu en perdition. *J'ai vécu l'enfer de Corée* se concentre sur le combat que livre une section pour occuper une position stratégique--une pagode qui domine une vallée. Les panoramiques que l'on pourrait attendre sont pratiquement inexistantes.

Tout est noyé dans la grisaille, l'ennemi manoeuvre dans le brouillard, et l'action se resserre constamment sur la vie du groupe à l'intérieur de la pagode, et sur les péripéties dues à la présence d'un soldat nord-coréen qui le met en danger. Les zooms fréquents sur la statue monumentale d'un bouddha hiératique qui domine la scène, et l'ironie qui se dégage à la vue des soldats qui se réfugient pour se défendre sur ce symbole même de la non-violence, peuvent véhiculer un message assez évident. Mais *J'ai vécu l'enfer de Corée*, comme du reste *Baïonnette au canon*, n'est pas à proprement parler un film antimilitariste. C'est un film à la gloire du simple soldat, et c'est une sorte de lassitude désabusée qui se dégage à la vue de ces hommes piégés, héroïques par nécessité ou par désespoir.

*Baïonnette au canon* relate la mission de 48 Marines chargés, dans le froid des montagnes de Corée, de permettre la retraite d'un régiment de quinze mille hommes. Les Marines ne mourront pas jusqu'au dernier. Mais l'omniprésence de la menace ennemie, le sentiment d'inéluctabilité face à la mort, la perception d'un sacrifice inévitable, certes indispensable, et d'une gloire qui ne sera probablement que posthume, tout cela enserme les hommes et le film dans un étau qui crée une forte sensation de claustrophobie, dans un décor minimal et statique—une falaise, une grotte où l'on peut encore trouver refuge, un vallon où l'on meurt...

Le film est un huis clos presque théâtral, et l'action qui se déroule ne concerne que la survie au quotidien de ces hommes soumis aux morsures du gel et au déluge du feu ennemi. On rencontre dans l'intrigue un personnage, le caporal Denno, qui n'est pas sans rappeler le Sergent York, incapable de tuer un semblable. Denno se lamente en disant : pourquoi ne puis-je tuer un homme ? Et le sergent Rock, plus tard au cours du film, le croit, mais à tort, guéri de ce handicap et responsable de la mort d'un ennemi, et lui déclare : « Bravo, Denno. Maintenant vous faites partie de la confrérie. Souvenez vous que vous n'avez pas visé un homme ; vous avez visé un ennemi. Dès que vous avez dépassé cet obstacle, vous devenez un vrai tireur. Maintenant, ce sera plus facile pour vous. Aussi facile que de cracher. » Et, effectivement, une fois que Denno devra prendre le commandement en raison de l'élimination successive des gradés qui le précédaient, il finira, par nécessité, par abattre un ennemi.

Le processus n'est pas identique à celui qui motive le Sergent York, car l'approche du film est plus réaliste que philosophique ou religieuse. Mais le résultat est le même. Il s'agit une fois encore de film d'apprentissage, réalisé cette fois de manière intimiste.

À bien y réfléchir, on peut estimer que c'est cette mise en scène en demi-teintes de la guerre de Corée qui a vraiment diffusé un mode de représentation original dont on n'a pas pris immédiatement conscience. Certes, les budgets étriqués expliquent cette économie de moyens. Mais les films n'y perdent pas nécessairement. Le « réalisme » c'est bien dans ce genre de film qu'il se manifeste : pas de mise en scène tapageuse, une retenue, une attente, une lassitude, qui permettent au réalisateur de ne pas filmer la guerre comme un beau spectacle. Sans doute l'un des moments les plus forts de *J'ai vécu l'enfer de Corée* est-il celui où le soldat nord-coréen se glisse derrière une sentinelle américaine pour la poignarder dans le dos. La caméra ne se débarrasse pas, comme elle le fait souvent au cinéma, de ce soldat mourant, en le mettant immédiatement hors champ. Au contraire, pendant les secondes atroces qui suivent, l'homme, surpris par cette mort qui pénètre en lui, répond à chaque coup de poignard par un « non » étouffé qui traduit magnifiquement à la fois sa surprise et son désespoir.

*Cote 465 (Men in War, Anthony Mann, 1957)* et *La gloire et la peur (Pork Chop Hill)* de Milestone en 1959 s'inscrivent dans une perspective identique. Dans les deux films un groupe d'hommes (section ou compagnie) engage la bataille contre une position ennemie, en l'occurrence une colline dont on peut douter de l'intérêt stratégique.

Une fois encore, les deux films, qui ne sont pas antimilitaristes (Milestone avait adopté un anticommunisme agressif pendant la Guerre Froide), centrent l'action sur les hommes eux-mêmes, et font surtout apparaître l'ironie tragique d'une souffrance souvent inutile, et comme infligée par les caprices d'un destin qui prend la forme d'une hiérarchie soumise aux nécessités de la politique. L'action de *La gloire et la peur* se situe à une centaine de kilomètres de Panmunjon, pendant les pourparlers de paix qui s'éternisent, et l'on sait que chaque minute qui passe ajoutera son lot de morts. Le jeu sobre et juste de Gregory Peck qui conduit ses hommes dans un assaut mortel pour la plupart d'entre eux, et l'âpreté des combats, souvent filmés de nuit (sans doute, une fois encore, par souci d'économie), confèrent au film une vérité quasiment documentaire.

On est frappé par la qualité de ce réalisme. La caméra filme les combats à ras de terre, ou à hauteur d'homme, de telle sorte que le soldat occupe le centre du cadre. À d'autres moments, l'objectif s'éloigne, mais pour laisser découvrir, le temps d'une charge, les arbres mutilés, la terre qui explose, et les morts qui se figent dans des postures grotesques. Une musique de fond extrêmement discrète intensifie les instants dramatiques puis s'efface pour laisser les hommes parler. Les tranchées et les barbelés rappellent immanquablement la Première Guerre, que Milestone sait filmer avec efficacité. Et les hauts parleurs avec lesquels les Nord-Coréens diffusent leurs appels à la reddition soulignent la cruauté de cette guerre idéologique et psychologique.

*Cote 465* est tout aussi efficace. La prise de la colline se fera au sacrifice de presque tous les hommes, y compris un colonel catatonique frappé d'amnésie par l'explosion d'une mine, qu'une autre explosion finit par réveiller, et qui se bat finalement aux côtés des hommes, en sachant son combat désespéré. Le personnage, campé par Robert Keith, mérite l'attention. D'abord parce qu'il constitue l'une des premières représentations de ce « shell-shock » («traumatisme du combattant», qui devient souvent psychose traumatique) que l'on retrouvera abondamment dans les films à propos du Vietnam. Ensuite, parce qu'il met en scène de façon très symbolique la coopération entre hommes de troupe et officiers, même lorsque les officiers ne peuvent plus jouer leur rôle. Certes, « Montana » (Aldo Ray), le sergent qui veut absolument conduire le colonel à l'arrière, se révèle être son fils, ce qui explique l'acharnement dont il témoigne à vouloir écarter son père du combat. Mais la prise de conscience, même tardive, du colonel, qui tient à mourir avec les hommes, signale efficacement le lien filial qui unit les officiers et la troupe. Car c'est une fois de plus des hommes de troupe qu'il est question, et la déclaration qui ouvre le film est explicite : « Racontez-moi l'histoire du fantassin et je vous raconterai l'histoire de toutes les guerres. » Comme Fuller, mais avec plus d'insistance encore sur les détails qui font la vie du soldat pendant son attente et ses combats, Mann nous entraîne dans le microcosme de la souffrance et du désespoir.

D'autres oeuvres, bien sûr, relatent ces années de guerre, notamment *Le Bataillon de*

*fer* (*Retreat Hell* !), de Joseph H. Lewis, par exemple, qui, en 1952, relate la retraite de Chongjin en décembre 1950, ou *One Minute to Zero* de Howard Hughes en 1952. *Escadrille Panthère* (*Men of the Fighting Lady*) d'Andrew Marton, et *Les Ponts de Toko-Ri* (*The Bridges at Toko-Ri*), de Mark Robson, tous deux sortis en 1954, non négligeables par leur qualité, appartiennent à un registre différent. Ils sont plus proches du film de guerre classique. Le premier restitue avec bonheur les prouesses et l'héroïsme de l'aéronavale américaine. Quant au second, il associe héroïsme et mélodrame, le couple William Holden (qui incarne un officier de réserve rappelé au combat) et Grace Kelly (sa femme) étant brisé par la mort du mari au combat. Lawrence Suid souligne bien le paradoxe qui caractérise le film : réalisé à grands renforts d'aide militaire, le film avait initialement l'ambition de justifier la nécessité de la guerre et donc de l'engagement américain en Corée. Le résultat est, sur ce plan-là assez décevant pour les militaires, dans la mesure où il ne fait que souligner la futilité de la guerre. Conclusion de Suid : « *Bridges at Toko-Ri* made perhaps the first true antiwar statement in a post World War II film by showing the futility of combat. »<sup>10</sup> Effectivement, *Les nus et les morts* ne sortira que quatre ans plus tard.

On constate donc que, beaucoup plus succincte que celle des films qui relatent la Seconde Guerre, la production des films relatifs à la Corée indique un infléchissement du genre vers la recherche d'une vérité plus éprouvante que celle que proposeront les reconstitutions épico-romantico-sentimentales en vogue à la fin des années cinquante et dans la décennie suivante. On peut à cet égard considérer avec Suid encore *Le Jour le plus long* (1961) comme le modèle, le générique, des représentations épiques et spectaculaires qui suivront—film certes bien fait mais entaché de nombreuses complaisances.<sup>11</sup>

En conclusion, on voit alors à quel point l'épisode coréen a pu conférer à la représentation de la guerre des tonalités à la fois plus humanistes et plus pacifistes, sans nécessairement tourner à l'antimilitarisme. Qu'il s'agisse de la guerre de Corée ou de la Seconde Guerre, aucun film, y compris *Les nus et les morts*, ne véhicule un message aussi pacifiste et antimilitariste que celui d'*A l'Ouest rien de nouveau* en particulier. On rencontre tout simplement dans une vingtaine de films certains des thèmes qui induisent une attitude sinon un message pacifiste, comme celui de l'absurdité de la guerre ou la remise en cause d'un héroïsme qui exige tant de sacrifices de la part des hommes de rang.

Il faut accorder une attention spéciale à un thème qui sera, presque à l'infini, repris plus tard, celui des vétérans marqués par le combat. Dans *L'orgueil des Marines* (*Pride of the Marines*) déjà, Delmer Daves en 1945 montrait la réinsertion difficile et douloureuse d'un soldat américain qui perd la vue lors de la bataille de Guadalcanal. La réinsertion se faisait grâce à la collaboration attentive de ses proches, et notamment de sa femme. William Wyler dans *Les meilleures années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*) en 1948 reprenait le thème, cette fois avec un vétéran amputé de ses deux mains. Et deux ans plus tard Fred Zinneman avec *C'étaient des hommes* (*The Men*) donnait à Brando dans son premier rôle au cinéma l'occasion de camper un paraplégique contraint à s'adapter à la chaise roulante... anticipation du *Coming Home* (*Retour*) de Al Hashby trente ans plus tard.

<sup>10</sup> Lawrence Suid, *Guts & Glory*, Reading, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company, 1978, p. 114.

<sup>11</sup> Voir en particulier le chapitre VIII (« The Most Ambitious Undertaking ») de *Guts & Glory*.

De manière générale, qu'il s'agisse de soldats, de vétérans, ou de simples civils, on se rend compte qu'il existe un corpus de films dans lesquels est développée la thématique de ce qui deviendra plus tard celle de la « victimization », à savoir la mise en évidence de la souffrance individuelle ou collective. Cette mise en scène, qui peut ou non s'accompagner d'héroïsme, constituera l'un des thèmes les plus nourris des films consacrés au Vietnam.

Incontestablement, la plus grande maîtrise des effets spéciaux, la couleur, l'ampleur des moyens mis en oeuvre même lorsque le Pentagone refusera sa coopération (on pense évidemment à *Apocalypse Now*), et, de façon générale tous les progrès techniques qui rendent plus mobile la caméra des années soixante-dix, rendront les films des années postérieures à la guerre du Vietnam plus populaires et plus efficaces. Mais le tournant est pris antérieurement, au moment où le film de guerre, qui était nécessairement un rituel de propagande à la gloire de l'armée et du nationalisme américain, commence à exprimer de sérieux doutes.

Ainsi émerge le paradoxe : alors que, contrairement à ce que l'on croit souvent, le film de guerre lié au Vietnam n'est pas, nécessairement un film de propagande antimilitariste et pacifiste (sans parler, une fois encore, des *Rambo* et autres *Portés disparus*), le film relatif à la guerre de Corée, qui signale en général par un carton de pré-générique son obédience et sa dette envers la puissance militaire américaine, commence à décliner des thèmes et à montrer des situations qui atténuent considérablement, et peuvent aller jusqu'à dénier, le nationalisme affiché de leur propos....