

ECOLE DE GUERRE



PROMOTION GENERAL GALLOIS

2016 – 2017

Guerre et cinéma :
quelles représentations des conflits par le 7^e art ?

Chef d'escadron Richard PELATAN

Sous la direction du
commandant Grégory BOUTHERIN
État-major de l'armée de l'air

Sommaire

<u>Introduction.....</u>	<u>3</u>
<u>1. L'apport des représentations des conflits par le 7e art pour la connaissance des sociétés.....</u>	<u>6</u>
<u>1.1. L'attrait du public pour les films de guerre.....</u>	<u>6</u>
<u>1.2. Comment représenter véridiquement la guerre ?.....</u>	<u>8</u>
<u>1.3. L'évolution des représentations selon les époques.....</u>	<u>10</u>
<u>2. L'instrumentalisation du cinéma de guerre, outil de lutte idéologique.....</u>	<u>15</u>
<u>2.1. Entre propagande et censure.....</u>	<u>15</u>
<u>2.1.1. Le cinéma de guerre, outil de propagande.....</u>	<u>15</u>
<u>2.1.2. Le cinéma de guerre et la censure.....</u>	<u>18</u>
<u>2.2. Le rôle cathartique du cinéma de guerre.....</u>	<u>19</u>
<u>2.3. Un instrument d'hégémonie culturelle à but stratégique.....</u>	<u>22</u>
<u>2.3.1. La notion de « cinéma national de sécurité ».....</u>	<u>22</u>
<u>2.3.2. Le cinéma américain, reflet des débats identitaire et stratégique.....</u>	<u>24</u>
<u>2.3.3. Le cinéma américain post 11 septembre</u>	<u>27</u>
<u>3. Représentations critiques et critiques des représentations.....</u>	<u>29</u>
<u>3.1. Du pacifisme à l'antimilitarisme.....</u>	<u>29</u>
<u>3.1.1. La critique de la guerre dans le cinéma américain.....</u>	<u>29</u>
<u>3.1.2. La critique de la guerre dans le cinéma français</u>	<u>32</u>
<u>3.2. Les films satiriques.....</u>	<u>33</u>
<u>3.3. La représentation du combattant, entre réalisme et clichés.....</u>	<u>36</u>
<u>3.3.1. Les différents aspects de la représentation du combattant ami.....</u>	<u>37</u>
<u>3.3.2. Une représentation souvent orientée de l'ennemi.....</u>	<u>40</u>
<u>Conclusion.....</u>	<u>43</u>
<u>Bibliographie.....</u>	<u>45</u>
<u>Liste des films cités.....</u>	<u>48</u>

Introduction

« En 2024, le cinéma aura contribué à éliminer de la surface du monde civilisé tout conflit armé. » David Wark Griffith, réalisateur de *Naissance d'une nation* (États-Unis, 1915)

Qu'il s'agisse de grosses productions ou de films à petit budget, montrant des sièges, de grandes batailles, ou les exploits d'un petit groupe d'hommes déterminés, l'activité cinématographique en rapport avec la guerre est particulièrement prolifique.

Inventé à la fin du XIXe siècle, le cinéma se développe rapidement pour devenir un divertissement très prisé des foules, mais aussi des responsables politiques et des acteurs économiques, qui comprennent très vite le parti qu'ils peuvent en tirer. Tout d'abord itinérant et présenté comme une attraction de foire, il gagne en effet les villes au terme d'une période de tâtonnements techniques et avec l'apparition de nombreuses salles de projection. Très rapidement, il supplante le théâtre comme divertissement de masse, mais aussi comme moyen d'expression artistique. Il est qualifié de « septième art » dès 1919 par l'écrivain et critique italien Ricciotto CANUDO¹. Une véritable industrie du cinéma se développe. Elle produit alors des films de divertissement, mais aussi publicitaires et d'information.

La Première Guerre mondiale voit apparaître les premiers longs métrages sur la guerre, créant un genre qui va continuer à se développer pour répondre à deux impératifs : satisfaire le goût du public, mais aussi utiliser ce formidable moyen de communication afin d'exalter le sentiment national et de soutenir le moral des troupes et de la population.

Ainsi, l'armée française comprend vite son intérêt à collaborer à la production de films par la fourniture de moyens, sous réserve de voir transmis le « bon » message. Elle produit aussi ses propres films. Pour ce faire, le ministère français de la Guerre se dote, dès février 1915, d'un Service Cinématographique de l'Armée (SCA), afin à la fois de rattraper son retard sur l'armée allemande, dotée d'un tel service depuis septembre 1914, mais aussi de répondre à la demande des toutes jeunes sociétés Gaumont, Pathé, Éclair et Éclipse souhaitant pouvoir filmer les combats².

1 Georges SADOUL, « Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours », Ernest Flammarion, Paris, 1949

2 Violaine CHALLEAT, in Revue historique des Armées, **Guerre et cinéma**, éditée par le Service Historique de la Défense, 2008, 143 p., p 4

Sont d'abord réalisés des films documentaires, puis des fictions. Très rapidement, coexistent de nombreuses productions : fictions, films en prises de vue réelles réalisés par les armées, documentaires réalisés sur commande officielle par des studios privés, etc. Face à un tel foisonnement, il s'avère donc utile de définir plus précisément le cadre de la présente étude.

Le petit Larousse définit la guerre comme « la lutte armée entre États », entraînant « l'application de règles particulières ». Pour sa part, le terme « cinéma » désigne à la fois l'art de réaliser des films, le procédé permettant de procurer l'illusion du mouvement, la salle où cette projection a lieu, ou encore la branche de l'industrie qui produit et diffuse les films.

Dans le cadre de ce mémoire, le choix a été fait de s'intéresser au cinéma de guerre en tant que genre cinématographique, en étudiant essentiellement les films relatant des conflits ou des faits de guerre. Cela comprend principalement les films montrant des batailles ou plus généralement des scènes de guerre, qu'on peut donc qualifier de « films de guerre » et, de manière périphérique, certains films ayant la guerre pour contexte et traitant principalement de ce sujet, à l'exclusion des documentaires.

Ceci étant entendu, il est particulièrement pertinent de s'interroger sur l'émergence du cinéma de guerre en tant que genre cinématographique. Bien que les principaux codes de celui-ci soient nés très rapidement après la Première Guerre mondiale, ils n'ont cessé d'être réinventés au gré de l'Histoire et des buts qu'on a voulu lui conférer.

En effet, les films de guerre ne reflètent pas toujours la réalité mais plutôt une réalité, comme toutes les œuvres imaginaires inspirées de faits réels. Ils n'en éclairent pas moins le contexte et les préoccupations de ceux qui les ont réalisés. Plus largement, les films de guerre traduisent ainsi nos inquiétudes quant à l'état de nos sociétés et à leur devenir. Depuis près de cent ans, le cinéma n'a cessé de représenter les conflits, mais aussi de reconstruire l'image et la vérité de ces conflits. Ces représentations, parfois peu fidèles à une réalité historique toute relative, ont néanmoins gravé dans nos esprits des représentations mentales de la guerre qui oscillent entre la répulsion et la fascination.

Lorsque l'on s'interroge sur la finalité et l'impact des films de guerre, il apparaît assez rapidement que ce genre cinématographique peut remplir plusieurs fonctions, antagonistes ou

complémentaires. Du film de pur divertissement, aux productions à vocation historique, sociale, propagandiste ou pacifiste, le cinéma offre en effet de nombreuses possibilités pour représenter la guerre et transmettre certains messages. S'il est évident qu'il peut être instrumentalisé, les buts de cette instrumentalisation sont variables, tout comme son efficacité. En outre, il contribue à la connaissance des guerres et des soldats, mais aussi du contexte dans lequel les films ont été produits.

Compte tenu de l'intérêt de ces questions, le sujet des rapports entre guerre et cinéma fait l'objet d'une littérature très abondante. C'est pourquoi le présent mémoire ne peut l'aborder de manière exhaustive et se concentrera sur les conflits ayant inspiré le plus grand nombre de films. Il s'agit des deux conflits mondiaux, de la guerre du Vietnam et de la guerre d'Algérie, sans exclure d'autres films emblématiques se rapportant à d'autres conflits présentant un intérêt particulier pour illustrer le propos. Par ailleurs, l'abondance de la production cinématographique mondiale conduira à se limiter, à l'exception de quelques films incontournables, aux cinémas américain, certainement le plus prolifique, et français, afin d'apporter un éclairage national au sujet.

Ainsi, nous verrons dans un premier temps ce que les représentations des conflits par le cinéma nous apprennent sur les sociétés qui les produisent. Dans un deuxième temps, il conviendra d'étudier comment le cinéma de guerre est le plus souvent instrumentalisé par les responsables politiques et militaires, par la diffusion de représentations des conflits promouvant leurs idées. Enfin, il conviendra de s'attarder sur les différentes formes de contestation de cette tendance propagandiste.

1. L'apport des représentations des conflits par le 7^e art pour la connaissance des sociétés

Les films de guerre exercent une fascination remarquable sur le public. Ils constituent pour ce dernier le meilleur moyen de faire l'expérience de la guerre en temps de paix. De plus, ils sont riches d'enseignement sur leur époque.

1.1. L'attrait du public pour les films de guerre

Parmi tous les genres cinématographiques, celui des films de guerre présente indéniablement un attrait tout particulier pour le public. Selon Marcus Stiglegger, professeur d'études cinématographiques, cette fascination s'explique par le fait que, « dans l'histoire de l'humanité, la guerre est la donnée la plus universelle qui soit, car l'Histoire s'écrit principalement au travers des guerres ».³ Pour Winston Churchill, en effet, « la guerre, c'est l'histoire de l'espèce humaine. Mis à part quelques intermèdes brefs et précaires, il n'y a jamais eu de paix dans le monde. »⁴

De fait, le film de guerre présente un caractère universel. Toute cinématographie, américaine, européenne ou asiatique, comporte des films de guerre qui lui sont propres et présentant une forte valeur identitaire pour le public. Or, à certaines époques et dans certains pays, le cinéma constitue pour la majeure partie des spectateurs la seule approche qu'ils auront jamais de la guerre, de ses enjeux et de sa violence.

Certaines armées se servent d'ailleurs des films de fiction pour la formation de leurs officiers. Pascal Vennesson, qui adopte une approche sociologique de l'étude du cinéma, rappelle ainsi que les États-Unis ont utilisé *La bataille d'Alger* (1965) de Gilles Pontecorvo, pour faire travailler des officiers et des experts du Pentagone sur le thème de la contre-guérilla, du renseignement et de l'utilisation de la torture.⁵

Par ailleurs, le film de guerre met très souvent en scène un questionnement éthique, plaçant ses personnages dans des situations critiques où ils sont amenés à opter pour ou contre

³ Interview *Pourquoi les films de guerre sont-ils si fascinants ?*, de Marcus STIGLEGGER, auteur du livre "Filmgenres – Kriegsfilm" (genres cinématographiques : le film de guerre), sur ARTE, non datée

⁴ Winston CHURCHILL, *My early life*, Londres, 1944, p. 71.

⁵ Pascal VENNESSON (dir.), *Guerres et soldats au cinéma*, éditions L'Harmattan, 2005, p.8.

certaines modes d'action. Cela renforce l'intérêt des spectateurs qui peuvent vivre ces situations par procuration, réfléchir à leur propre perception de ces débats intérieurs, et se forger une opinion grâce à la confrontation des points de vue développés dans les films. La cinéma joue dans ce domaine un rôle similaire à celui de la littérature.

De manière générale, les films permettent aux spectateurs de vivre à travers l'écran des événements passés ou des situations extraordinaires reconstitués avec soin. Il contient une dimension spectaculaire, car il se donne pour vocation de produire des émotions. Devant un film, le spectateur peut ainsi éprouver une palette de sentiments très variés, qui se regroupent autour de la notion de plaisir. L'amateur de cinéma va en général voir un film pour s'instruire, se cultiver, passer le temps, ou se distraire. Malgré ses caractéristiques particulières (mise en scène de la violence et de la mort, évocation de sujets souvent sensibles et parfois polémiques, soupçons de partialité et d'instrumentalisation...), le cinéma de guerre ne fait pas exception.

De fait, très rapidement après l'invention du cinéma, sont réalisés les premiers films de guerre. Il s'agit dans un premier temps de scénettes de seulement quelques minutes. Selon le site Internet américain *Filmsite.org*, le premier film de guerre documenté en tant que tel serait un film de propagande de 90 secondes intitulé *Tearing Down the Spanish Flag*, réalisé en 1898, soit l'année de la guerre hispano-américaine. Il présente la reconstitution de la prise d'installations espagnoles à la Havane par l'armée américaine, et le remplacement du drapeau espagnol par la bannière étoilée.⁶

Cependant, dès 1897, Georges Méliès proposait déjà dans *Les dernières cartouches* une représentation filmée de cinq minutes reproduisant fidèlement le célèbre tableau éponyme d'Alphonse de Neuville. La peinture et le film représentent le siège d'une maison à Bazeille, le 1er septembre 1870, la veille de la capitulation de Sedan, dans laquelle cinquante marsouins tinrent tête à un régiment de Bavarrois. Encerclés, ils luttèrent jusqu'à la dernière cartouche et seuls quinze d'entre eux survécurent. Pour sa part, *La défense du drapeau*, film présenté également en 1897 par les frères Lumière, met en scène un cuirassier défendant héroïquement son drapeau face à l'ennemi, sans que l'on sache clairement si la scène représente un événement réel.

6 Selon le dossier *War films*, sur le site de cinéma *Filmsite.org*, consulté le 17 décembre 2016

Si la date du premier film de guerre de l'Histoire prête donc à débat, il convient de noter que ces premiers films sont tous des reconstitutions, ce qui pose la question des difficultés rencontrées par les réalisateurs souhaitant représenter la guerre.

1.2. Comment représenter véridiquement la guerre ?

Jean Renoir, réalisateur de *La grande illusion* (1937), considérait que « *l'art du cinéma consiste à s'approcher de la vérité des hommes, et non pas à raconter des histoires de plus en plus surprenantes.* » Les représentations de la guerre, sujet éminemment sensible, sont toujours suspectes de partialité. C'est plutôt la tâche de l'historien que de présenter les événements de la manière la plus exacte possible, sans parti pris, même si la tentation est grande, pour les vainqueurs, d'écrire l'Histoire à leur avantage. Il est donc logique de considérer que les films documentaires, souvent gratifiés d'une caution universitaire ou officielle, représentent plus fidèlement la réalité de la guerre que les films de fiction.

Selon l'historien du cinéma Jean Tulard, Louis Lumière considérait d'ailleurs que le film de guerre devait être un documentaire, filmé sur le terrain pendant les combats, tandis que Méliès privilégiait les reconstitutions en studio, qu'il estimait plus claires et historiquement plus exactes. Jean Tulard semble adopter ce point de vue et estime que « quand on voit les documentaires de la Seconde Guerre mondiale faits en temps réel, sur le terrain, c'est toujours propre. Il n'y a pas de morts, pas de blessures. Une réelle censure est opérée sur ces films. Au contraire, dans les reconstitutions (comme *Il faut sauver le soldat Ryan*), on voit des obus emporter des bras, le sang qui gicle... Lorsque Méliès reconstitue la guerre, paradoxalement, on en comprend mieux l'horreur que dans les films de la réalité".⁷

Pour autant, les choix de mise en scène opérés par un réalisateur traduisent certains partis pris. Ainsi peut-il décider de dépeindre les événements avec différents degrés de réalisme, décrire plus ou moins précisément les aspects stratégiques et tactiques, ou au contraire rester dans l'ellipse, voire la simplification. Ces choix sont justifiables s'ils rendent plus accessible le sujet traité. Pour Robert Mulateau, « quand le grand reporter se perd dans la complexité des situations, le cinéaste va à l'essentiel », il « a l'avantage de présenter une

⁷ Jean TULARD, auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma, dont un *Dictionnaire du cinéma* en deux volumes (Laffont, 2007). Propos sur Méliès et les frères Lumière cités dans *Le cinéma et la guerre : une longue histoire d'amour*, site Directmatin.fr, consulté le 05 décembre 2016

réflexion qui est à la fois analyse et synthèse », et de toute façon, « l'objectivité est un leurre ». ⁸ De fait, le niveau auquel le réalisateur décide de placer le spectateur influe sur la façon dont celui-ci va percevoir les événements. A ce titre, on peut comparer les deux versions du débarquement en Normandie proposées par *Le jour le plus long* (1962) de Darryl F. Zanuck et *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) de Steven Spielberg. Le premier présente une version édulcorée de ce que fut la violence du débarquement, tandis que le second n'épargne aucun détail au spectateur. Dans la même optique, Francis Ford Coppola affirme avoir voulu, avec *Apocalypse Now* (1979), « donner aux spectateurs la sensation de ce que fut le Vietnam ; l'immédiateté, l'insanité, la griserie, l'horreur, la sensualité et le dilemme moral de la guerre la plus surréaliste et la plus cauchemardesque de l'Amérique » ⁹.

Comme lui, de nombreux réalisateurs justifient la violence de leurs films par le souhait de la dénoncer et d'en dégoûter le spectateur par son exposition crue et sans filtre. Ce parti pris les conduit parfois à proposer une esthétique de la guerre (cadre et lumière, musique symphonique soulignant l'action, images ralenties, acteurs au physique avantageux...) qui peut la rendre attirante. La question de la représentation de la violence et de son ambivalence apparaît d'ailleurs comme une constante dans les travaux consacrés à l'étude du cinéma de guerre. Ainsi, Benjamin Stora se demande « comment refuser de construire la guerre comme un spectacle propice à l'exaltation des cruautés ? » ¹⁰ Force est de constater que tous les films consacrés à la guerre souffrent de cette ambiguïté.

En 1998 par exemple, à l'occasion de la sortie de *Il faut sauver le soldat Ryan*, plusieurs critiques, sans nier les qualités du film, ont considéré comme hypocrite de prétendre dénoncer la guerre en la rendant belle. ¹¹ En effet, la caméra offre une vision quasi subjective de l'action, plongeant littéralement le spectateur dans la guerre. A ce titre, les trente premières minutes du film offrent sans doute la scène de débarquement la plus spectaculaire, si ce n'est la plus réaliste, de l'histoire du cinéma. A ce propos, Spielberg a affirmé dans une interview donnée au magazine *Cinelive* « J'ai donc voulu réaliser un film « anti-guerre », avec un

8 Robert Mulateau in *Le cinéma et la guerre*, Philippe d'HUGUES et Hervé COUTEAU-BEGARIE (dir.), Paris, éditions Economica (Bibliothèque stratégique), 2006, p 149.

9 Cité dans l'article *Le cinéma et la guerre : une longue histoire d'amour*, Directmatin.fr, 25 juin 2013

10 Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre*, éditions La découverte, 1997, p.106.

11 Voir par exemple <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/il-faut-sauver-le-soldat-ryan/> ou encore <http://www.lumiere.org/films/saving-private-ryan.html>

message pacifiste : montrer la violence graphique pour en dénoncer l'absurdité. Mon intention était de resensibiliser le public ». ¹² Louable intention, mais à double tranchant. Des vétérans américains auraient même ressenti des manifestations de stress post traumatique à la vision du film.

En outre, les films, dont les progrès techniques et les effets spéciaux accentuent l'effet immersif, permettent de placer le spectateur au cœur de l'action et lui procurent une forme d'ubiquité. Clint Eastwood ira même jusqu'à reconstituer la bataille d'Iwo Jima (février- mars 1945) en lui consacrant deux films sortis quasi simultanément et présentant le point de vue américain avec *Mémoire de nos pères* (2006), puis le point de vue japonais dans *Lettres d'Iwo Jima* (2007).

Toujours à propos du réalisme et de la violence de certains films, *La chute du faucon noir* (2002) de Ridley Scott, relate l'action des forces spéciales américaines les 3 et 4 octobre 1993 à Mogadiscio, en Somalie. Comme Steven Spielberg dans *Il faut sauver le soldat Ryan*, Scott réussit à plonger le spectateur dans la mêlée en adoptant un point de vue subjectif (caméra au plus près des protagonistes, bande-son soulignant les bruits de tir et d'explosion...). L'action se déroulant quasi exclusivement dans les rues de la capitale somalienne, le film est considéré comme un modèle du genre dans sa représentation du combat urbain, thème devenu central dans la doctrine des armées modernes. L'armée américaine a d'ailleurs accueilli certains des acteurs avant le tournage pour les former à la gestuelle militaire et au combat urbain, dans un souci de réalisme.

Ainsi, le cinéma, par les nombreuses possibilités de représentations qu'il offre et grâce à son caractère universel, est peut-être le meilleur moyen de montrer la guerre, mais la nature et l'orientation de ces représentations dépendent de nombreux facteurs.

1.3. L'évolution des représentations selon les époques

Les représentations de la guerre au cinéma sont aussi variées et nombreuses que les conflits et faits de guerre. La guerre est en effet abordée par tous les genres, au-delà de celui

¹² Interview croisée de Steven Spielberg et Tom Hanks pour *Cineline*, disponible sur http://caius.homeip.net/spr/ryan_interviews.htm

des films de guerre au sens strict, comme les péplums, les films de science-fiction ou les comédies. En outre, le traitement de la guerre et les points de vue offerts par le cinéma varient bien sûr selon les pays et les époques. Ces différentes représentations reflètent l'état de la société qui les a produites à un instant donné. Certains films, n'évoquant pas directement la guerre, mais son contexte et ses conséquences, sont également riches d'enseignements.

Pour les spécialistes du cinéma, le genre des films de guerre obéit à un cycle, guidé par le contexte et caractérisé par une alternance entre phases propagandistes et antimilitaristes. Il existe en effet une différence évidente entre la filmographie de temps de paix, dans laquelle les films critiques dominent, et celle de temps de guerre, soumise à la censure et très fortement propagandiste.

Pour Laurent Veray et David Lescot¹³, la forme et l'esthétique des représentations de la guerre portent aussi des messages. Elles offrent en effet un éclairage très pertinent sur les sociétés qui les ont produites et constituent un sorte de prisme au travers duquel celles-ci abordent leurs préoccupations du moment. Ainsi par exemple, « concernant la Première guerre mondiale, chaque représentation de ce conflit [...] porte la marque du moment historique spécifique dans lequel elle a été forgée. Dès lors, les modifications intervenues au fil du temps, pour être comprises, doivent être mises en relation avec l'évolution des contextes socioculturels, mais aussi politiques ».¹⁴

La représentation de la Première Guerre mondiale évolue en effet avec le temps. Une première période (1914-1925) en donne globalement une lecture héroïque. A cette époque, excepté *La Grande Parade* (1925) de King Vidor, qui montre les conséquences de la guerre au moyen d'un personnage mutilé, les États-Unis produisent essentiellement des films d'aventures aériennes comme *A romance of the air* (1918) de Bert Hall, qui a combattu en tant que pilote au sein de la fameuse escadrille américaine n°124 Lafayette, ou plus tardivement *Wings* (1927) de William A. Wellman. Ces films contribueront à promouvoir les pilotes en héros des temps modernes.¹⁵

13 Christophe GAUTHIER, David LESCOT, Laurent VERAY (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*, éditions Complexe, 2008, 261 p.

14 *Ibid.* p.11.

15 A ce sujet, lire le bulletin *Chronique aérospatiale* consacré à Bert HALL, sous la direction de Mme Marie-Catherine VILLATOUX, docteur et agrégée en histoire, enseignant-chercheur au Centre de recherche de l'armée de l'air (CreA)

La deuxième période (1925-1939) est plus réaliste et pacifique. Après la Seconde Guerre mondiale, la représentation du conflit précédent devient franchement critique, surtout à partir de la sortie du film de Stanley Kubrick, *Les sentiers de la gloire* (1957). Produit en pleine guerre d'Algérie, il ne sera diffusé en France que tardivement (cf. *infra*, § 2.1.2.), et a parfois été interprété comme une évocation déguisée de la guerre de Corée.

A partir des années 1990, on assiste à la disparition des derniers témoins du premier conflit mondial, et des pans entiers de celui-ci s'effacent de la mémoire collective. Le cinéma permet alors de les graver dans le marbre. De plus, cette période est marquée par des mutations profondes de nos sociétés qui perdent leurs repères traditionnels (chute de l'URSS, guerre en Irak, guerre en Yougoslavie, accélération de la mondialisation économique, menace terroriste après le 11 septembre 2001, etc.). Ainsi, le souvenir de la Première Guerre mondiale se trouve réactivé par la résurgence de conflits à dominante nationaliste, y compris en Europe. Les films sur la Première Guerre mondiale se concentrent alors davantage sur les effets de l'extrême violence de la guerre sur les soldats, passant « d'une époque d'héroïsation à une époque de victimisation ».¹⁶ *La chambre des officiers* (2001) de François Dupeyron ou *Les fragments d'Antonin* (2006) de Gabriel le Bomin décrivent par exemple les conséquences traumatiques et psychologiques de l'exposition à une violence extrême. Ce changement de regard traduit parfaitement l'évolution de nos sociétés, qui se tournent davantage vers l'individu.

Le film de Bertrand Tavernier, *Capitaine Conan* (1997), s'intéresse ainsi aux effets du combat sur la personnalité des combattants. Il insiste notamment sur la violence et la brutalité dont la guerre rend capable les soldats sur le champ de bataille. Le héros du film finit brisé physiquement et psychologiquement, et l'on comprend qu'il ne pourra jamais se réadapter à la vie civile. La guerre est ainsi montrée à la fois comme une expérience de destruction massive mais aussi individuelle. *Les fragments d'Antonin*, dont l'action se situe juste après l'armistice de 1918, évoque aussi les traumatismes psychologiques engendrés par la guerre à travers le cas d'un soldat séjournant dans un hôpital militaire et victime de terrifiants *flash-back*, tandis qu' *Un long dimanche de fiançailles* (2005) de Jean-Pierre Jeunet, s'intéresse à la question des séquelles physiques et psychiques, et montre également que la femme, infirmière ou fiancée, joue un rôle déterminant dans la reconstruction du soldat. Enfin, *La chambre des officiers*

16 Christophe GAUTHIER, David LESCOT, Laurent VERAY (dir.), *op. cit.*, p.20.

aborde le sujet des gueules cassées et le traumatisme des défigurations avec les difficultés sociales qui en découlent.

Au-delà de l'exemple de la Première Guerre mondiale, les films de guerre offrent l'opportunité de comprendre quels sont les sujets de préoccupation d'une société à un moment donné. Ainsi, si *Il faut sauver le soldat Ryan* peut être évidemment comparé au *Jour le plus long*, il aborde la Seconde Guerre mondiale sous un autre angle. *Le jour le plus long* s'intéresse au débarquement lui-même, mais aussi aux processus décisionnels et au commandement exercé par les grands chefs militaires de l'époque, tandis que le film de Spielberg évoque le sort des soldats de terrain en adoptant leur point de vue. Le film, récompensé par 5 Oscars, a rencontré un succès considérable. Il suit un petit groupe de soldats ayant reçu pour mission de retrouver le fameux soldat Ryan, dont les trois frères ont péri au combat, pour le rapatrier au sein de sa famille. Cet angle d'attaque permet à Spielberg d'aborder le sujet de la légitimité de la mission, et de la nécessité pour le chef de faire adhérer ses subordonnés à sa finalité, malgré leur contestation et tout ce qui menace la cohésion du groupe dans l'adversité. En dépit de toutes ses qualités, le film n'est pas exempt de critiques. Si les intentions du réalisateur semblent louables, il n'échappe pas à une certaine forme de manichéisme. *Il faut sauver le soldat Ryan* convoque en effet tous les clichés du film de guerre américain : exaltation du drapeau, du patriotisme et de l'esprit de sacrifice, courage et héroïsme du soldat américain animé par des buts moraux et purs, forcément situés du côté du bien, tandis que les soldats ennemis sont logiquement du côté du mal. Le film présente également une dimension religieuse appuyée (nombreuses références à Dieu, scène dans l'église, religiosité affichée du tireur d'élite américain qui finit par périr dans un clocher, etc.).

La manière dont les films sont reçus par le public permettent également d'évaluer l'évolution de sa perception des conflits. C'est particulièrement vrai des films relatifs au Vietnam ou à la guerre d'Algérie. Selon Benjamin Stora¹⁷, le cinéma américain représente la guerre du Vietnam avec une tonalité très agressive, se concentrant sur l'action, tandis que le cinéma français aborde la guerre d'Algérie sous un angle plus intimiste, avec un plus grande retenue. Certes, cela peut s'expliquer par la différence entre les moyens mis à la disposition des réalisateurs. Un petit budget ne permet pas d'offrir de nombreuses scènes spectaculaires, à la façon de Coppola avec *Apocalypse now* ou d'Oliver Stone avec *Platoon*. Néanmoins, ces approches diffèrent surtout pour des raisons culturelles. Elles traduisent bien la façon dont les

17 Benjamin STORA, *Imaginaires de guerre*, Saint-Amand-Montrond, éditions La découverte, 1997, 252 p.

sociétés américaine et française considèrent ces conflits : avec un indéniable souhait de revanche teinté de culpabilité pour les Américains et sous l'angle de la repentance côté français.

Sur un sujet similaire, la guerre d'Indochine, *La 317^e section* (1964) de Pierre Schoendoerffer reflète parfaitement les interrogations de la société française de 1963. Le choix de réaliser le film en noir et blanc, et son réalisme - le réalisateur et son directeur de la photographie ont participé à la bataille de Dien Bien Phu, à l'issue de laquelle Schoendoerffer a été emprisonné pendant quatre mois - lui confèrent l'aspect d'un documentaire. Les ordres donnés, les manœuvres décrites, le matériels et les uniformes utilisés sont conformes à la réalité, conséquence directe de l'expérience de terrain du réalisateur. Les connexions avec la guerre d'Algérie, plus proche, sont évidentes. *La 317^e section* permet ainsi d'aborder sans fard la question de la décolonisation, et des défaites de la France dans le cadre de ce processus.

Pendant la Guerre froide, *Docteur Folamour* (1964) de Stanley Kubrick, par le biais de la satire (cf. *infra*, § 3.2.), aborde la peur, bien ancrée chez les Américains de l'époque, d'un conflit nucléaire. Il fournit également des éléments de réflexion sur la dissuasion nucléaire, la responsabilité des grands chefs militaires et leurs relations avec les décideurs politique dans ce domaine.

Les œuvres de fiction fournissent donc des éléments précieux pour améliorer notre connaissance du milieu militaire, des enjeux stratégiques de la guerre et de ses conséquences, mais aussi sur l'état de la société dans le contexte de la guerre. L'évocation d'une guerre passée permet à un moment donné de l'Histoire d'aborder plus facilement un conflit en cours ou à venir. Le cinéma et la représentation qu'il donne des conflits reflètent donc bien leur époque et méritent d'être étudiés comme un témoignage des préoccupations de la ou des sociétés qui les ont produits.

2. L'instrumentalisation du cinéma de guerre, outil de lutte idéologique

Si la guerre a donc été représentée de multiples façons par un genre cinématographique qui s'est très rapidement développé pour s'affirmer comme un genre majeur, il existe néanmoins des constantes, parfois antagonistes ou complémentaires, dans les messages éventuellement délivrés, qui, à divers degrés, peuvent aller de la glorification à la dénonciation.

2.1. Entre propagande et censure

2.1.1. Le cinéma de guerre, outil de propagande

Très rapidement après son invention, le cinéma est utilisé comme un moyen de propagande (soutien à l'effort de guerre, exaltation du sentiment national, message patriotique ou nationaliste, etc.) et le film de guerre s'y prête tout particulièrement. L'universitaire Nicolas Mettelet propose une classification des différents objectifs propagandistes en trois catégories : convaincre que l'on est dans son bon droit (stimuler l'esprit combattif, rassurer la population, préparer la revanche), dénigrer l'ennemi (ridiculiser le camp opposé, dénoncer la félonie de l'adversaire, appeler à la haine en suscitant horreur et dégoût), rallier les neutres à sa cause (montrer que l'ennemi ne s'arrêtera pas là, solliciter de l'aide en mettant en avant son propre sacrifice, exhorter les neutres à choisir leur camp).¹⁸ Après la lecture de plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, cette classification nous paraît pertinente.

Ainsi par exemple, dès le début des années 1930, Staline comprend le potentiel propagandiste du cinéma. Les réalisateurs de l'URSS sont sommés de se mettre au service de son plan quinquennal. Einsentein, réalisateur du célèbre *Cuirassé Potemkine* (1925) en sera le fer de lance et se verra imposer en 1937 la réalisation d'un film au message ouvertement anti-nazi, *Alexandre Nevski*.¹⁹

Comme les soviétiques, les nazis consacrent de gros moyens au cinéma de propagande et convoquent l'Histoire pour glorifier Hitler et son régime par le biais de l'allégorie. *Kolberg* (1944) de Veit Harlan et Wolfgang Liebeneiner, film historique ayant pour contexte les guerres napoléoniennes, tente ainsi de redonner espoir au peuple allemand alors que la guerre

¹⁸ Nicolas METTELET, *Le cinéma : un outil de propagande pour faire accepter la guerre*, Les cahiers de psychologie politique, numéro 12, Janvier 2008

¹⁹ Prince du XIIIe siècle ayant défait les chevaliers Teutoniques

est quasiment perdue. Mais, contrairement à une idée largement répandue, le cinéma du Troisième Reich (1933-1945) produit finalement assez peu de films ouvertement idéologiques, car Joseph Goebbels, « ministre de la propagande et de l'éducation du peuple », a compris qu'ils n'intéressaient pas le public. C'est pourquoi, sur 1350 films produits pendant cette période, 1200 sont des divertissements.²⁰

Face au régime hitlérien, le cinéma américain va rester étonnement discret jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Il ne produira massivement de films à visée propagandiste qu'à partir de l'attaque de Pearl Harbor par les japonais (7 décembre 1941). Le président Roosevelt qualifie alors l'industrie du cinéma d'« essentielle à la guerre. »²¹ De très nombreux films destinés à soutenir l'effort de guerre sont produits. Entre 1941 et 1945, on estime que 20 à 25% de la production cinématographique américaine est constituée de films de guerre, contre 2% en 1940.²² Les acteurs les plus célèbres parcourent le pays pour convaincre leurs concitoyens de souscrire aux emprunts de guerre, d'autres sont sous les drapeaux, comme près de 30000 personnes liées à l'industrie du cinéma. James Stewart sert au sein du 445e groupe de bombardement de B-24, Clark Gable dans l'aviation et Tyrone Power dans le corps des marines. D'autres encore se produisent devant les soldats.

Cette idylle entre Washington et Hollywood perdure jusqu'à la guerre du Vietnam. La victoire acquise, Hollywood continue en effet à produire des films glorifiant les États-Unis et leur armée, tel *Le Jour le plus long*, dont le tournage a mobilisé des moyens colossaux fournis gracieusement par l'armée américaine. Le film a ouvert la voie à d'autres productions de grande ampleur, tels *La bataille des Ardennes* (1965), *Quand les aigles attaquent* (1968) ou encore *Tora, Tora, Tora* (1970), *Patton* (1970) ou *La bataille de Midway* (1976). En effet, dès 1950, le Pentagone ouvre un bureau de liaison à Hollywood. Il a pour mission d'identifier les projets porteurs. De ses avis sur l'orthodoxie du message délivré dépend l'attribution de ressources par l'armée américaine, qui conditionne bien souvent l'équilibre financier et donc la faisabilité des films.²³

20 Nathalie de VOGHELAE, *Le Cinéma allemand sous Hitler*, L'Harmattan, 2001, p.47.

21 *Le cinéma et la guerre : une longue histoire d'amour*, Directmatin.fr, op. cit.

22 Christophe GAUTHIER, David LESCOT, Laurent VERAY (dir.). op. cit., p.118.

23 Voir à ce sujet *Opération Hollywood - Hollywood et le Pentagone*, de Emilio PACULL et Maurice RONAI, coproduction : Les Films d'Ici - ARTE France, 75 min, France, 2004.

Il existe alors trois niveaux de coopération. La coopération de courtoisie ("Courtesy Cooperation") consiste en une assistance technique et une fourniture d'images. La coopération matérielle ("Limited Cooperation") permet de tourner dans des installations militaires et de disposer de quelques personnels militaires. Enfin, la coopération totale ("Full Cooperation") donne accès à un nombre plus important de personnels pour la figuration, et à du matériel.²⁴

La propagande au cinéma peut donc avoir pour buts de soutenir l'effort de guerre, rassurer la population, exalter l'esprit de sacrifice ou le patriotisme, dénigrer l'adversaire, etc. De manière plus prosaïque, il contribue aussi au recrutement.

A ce titre, *Top Gun* (1986) de Tony Scott, fait figure de référence. En effet, le film a fait exploser les demandes pour rejoindre la marine américaine. Le producteur du film a d'ailleurs reconnu que *Top Gun* n'était rien d'autre qu'une vidéo de recrutement pour la Navy. Après la sortie du film, l'US Navy a indiqué que le nombre d'engagements pour devenir pilote avait augmenté de 500 %.²⁵ Pour l'anecdote, Paramount Pictures avait proposé à la Navy d'insérer une publicité pour le recrutement au début de la cassette vidéo de *Top Gun* pour un million de dollars. La Navy a refusé en indiquant « qu'ajouter une annonce de recrutement au début de ce qui est déjà une annonce de recrutement de deux heures est redondant. »²⁶

Dans le même registre, *Les chevaliers du ciel* (2005) de Gérard Pirès reçoit un soutien appuyé du Ministère de la Défense et de l'Armée de l'air, qui autorisent la production à tourner pendant trois mois sur plusieurs bases aériennes, dont celle de Djibouti, et mettent à sa disposition des pilotes de chasse. Trois des acteurs ont même accès à des simulateurs de vol, malgré le secret entourant ces matériels. L'auteur de ces lignes, alors aviateur, sera d'ailleurs convié avec un panel de militaires de l'Armée de l'air sur la base aérienne de Brétigny-sur-Orge pour assister à la projection d'une partie du film, non encore finalisée, afin de donner son avis. Dans le *making of* du film, un chargé de communication reconnaît que même avec un budget dix fois supérieur, tourner un tel film aurait été impossible sans le concours de l'Armée de l'air.

24 *Le cinéma et la guerre : une longue histoire d'amour*, Directmatin.fr, op. cit.

25 David ROBB, *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, New York, Prometheus Books, 2004, p.180-182.

26 *Idem*

2.1.2. Le cinéma de guerre et la censure

Pour les mêmes raisons qui ont fait du cinéma un moyen privilégié de propagande, principalement le formidable impact de ce média sur les opinions publiques, les gouvernements ont rapidement éprouvé le besoin d'exercer un contrôle a priori ou a posteriori sur les films de guerre. Ces derniers sont censurés quand l'image qu'ils montrent de la guerre ne correspond pas à l'Histoire officielle et peut contrarier les desseins des États.

Ainsi en France dans l'entre-deux-guerres, les films évoquant la guerre ou l'armée sont très étroitement surveillés. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'État français met en place une série de mesures destinées à contrôler la production cinématographique. A partir d'une ordonnance du 3 juillet 1945, la projection publique d'un film est soumise à l'obtention préalable d'un visa délivré par une commission. Outre ce dispositif, le gouvernement peut empêcher la sortie d'un film contraire à « l'ordre public », ce qui laisse le champ libre à l'interprétation.

Logiquement, après 1945, les films contrevenant à l'image d'une France majoritairement résistante sont frappés par la censure. *Nuit et brouillard* (1956) d'Alain Resnais aborde le sujet éminemment délicat de la déportation des juifs vers les camps de concentration. La France cherche alors à minimiser le rôle joué dans cette déportation par l'État français. La commission de censure exige et obtient le retrait d'une photo d'archive montrant un gendarme surveillant le camp de Pithivier.²⁷ Plus tard, les films relatifs à la guerre d'Indochine puis à la guerre d'Algérie subissent le même sort.

L'exemple de la guerre d'Algérie est particulièrement éclairant. De fait, de 1955 à 1962, elle ne fera l'objet de quasiment aucun film significatif. Les quelques tentatives se heurtent à la censure. De nombreux films tournés pendant la guerre ne seront visibles qu'après les accords d'Evian. *L'objecteur*, réalisé en 1958 par Claude Autant-Lara, sortira seulement en 1963, amputé d'une douzaine de scènes. La même année, *Les sentiers de la gloire*, de Stanley Kubrick, est également interdit en France où il ne sortira que quinze ans plus tard, ouvrant la voie à toute une série de films antimilitaristes (cf. *infra* §3.1. Pacifisme et antimilitarisme).

En 1958, l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle, très conscient de l'influence des images, de la télévision et du cinéma, contribue à ce phénomène. Un décret du 18 janvier

²⁷ Julian JACKSON, *La France sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Flammarion, 2013, p.701.

1961 renforce le pouvoir de censure du gouvernement. Benjamin Stora évoque à ce sujet une intervention enregistrée en 1991 du réalisateur Philippe de Broca, qui fut reporter pour le Service Cinématographique des Armées pendant la guerre d'Algérie. Il déclarait : « si je filmais des soldats français commettant des actes de violence, l'officier censurerait immédiatement ces séquences. Alors, petit à petit, je ne les filmais plus. »²⁸ confessant ainsi une forme d'auto-censure.

La fin de la guerre d'Algérie marque en France celle de la censure contre les films de guerre, d'autres films continuant néanmoins à en faire les frais pour des motifs liés aux bonnes mœurs.

2.2. Le rôle cathartique du cinéma de guerre

Outre son intérêt pour la propagande, le cinéma de guerre permet également de légitimer a posteriori certaines actions, ou de réconcilier les opinions publiques avec leur histoire, quitte à réécrire celle-ci, privilège des vainqueurs dont les États-Unis ne se privent pas.

Ainsi, le cinéma américain est passé maître dans l'art de transformer une défaite en victoire (*Pearl Harbor*), ou en catharsis (*Rambo*) quitte à créer une « réalité virtuelle alternative »²⁹. Cette tendance trouve son apogée après le Vietnam, surtout sous le mandat du président Reagan. En effet, par la production rapide et massive de films sur le Vietnam à partir de 1975, les américains semblent chercher à se réconcilier au plus vite avec leur Histoire. Ces films mettent très souvent en scène des soldats jeunes et idéalistes, ayant choisi de s'engager pour des raisons nobles. Confrontés à la réalité et à l'horreur de la guerre, à des crimes commis par leurs propres forces, aux exactions subies par des populations civiles innocentes, ils en reviennent désabusés. Certains s'opposent alors au système, à leurs camarades, à leurs supérieurs (*Platoon*), d'autres se résignent (*Full Metal Jacket*) ou sombrent dans la folie (*Apocalypse Now*). Selon Benjamin Stora, il s'agit pour le cinéma américain de trouver une manière de s'absoudre. « La représentation de la faute [...] apparaît comme un moyen

28 Benjamin STORA, *op. cit.*, p.121.

29 Jean-Michel VALANTIN, *Hollywood, le Pentagone et Washington : les trois acteurs d'une stratégie globale*, éditions Autrement Frontières, 2003, p.41.

d'évacuer l'histoire réelle et, peut-être, en se fustigeant, d'échapper à la réalité de la faute elle-même. »³⁰

Très peu de films ont été produits pendant la guerre du Vietnam proprement dite. En revanche, la production a été très abondante après la guerre, au point de saturer pendant plusieurs années les écrans américains, mais aussi mondiaux. Les plus grands réalisateurs américains en ont proposé leur vision, certains, comme Oliver Stone, y consacrant même plusieurs films. En revanche, peu de films sur le Vietnam seront produits après 1990.

Rambo (1982) de Ted Kotcheff avec Sylvester Stallone dans le rôle titre, met en scène un vétéran qui se heurte à l'indifférence, voire à l'hostilité d'un pays qui a envoyé toute une génération faire une guerre qui ne la concernait pas. Une réplique devenue culte résume bien cette thématique : « Ce n'était pas ma guerre ! J'ai fait ce qu'il fallait pour la gagner et on n'a pas voulu me laisser gagner ! ». De nombreux autres films abordent le sujet de l'incompréhension voire du rejet auxquels se heurtent les anciens du Vietnam à leur retour, mais *Rambo* reste sans doute, avec *Taxi Driver*, un des plus emblématiques.

Dans *Rambo II* (1985), le même Ted Kotcheff montre son héros rejouer, et gagner, la guerre du Vietnam, à lui tout seul. Le premier film évoquait la distance entre les vétérans et leur opinion publique qui les rejetait, tandis que le deuxième attribue la défaite à la couardise, voire à la trahison, des décideurs américains qui auraient lâché leurs soldats et ainsi compromis leurs chances de l'emporter. On retrouve ce thème dans d'autres films, tels *Portés disparus* (1984) de Joseph Zito, avec Chuck Norris qui interprète d'ailleurs une sorte de « sous-Rambo ». A propos de *Rambo II*, les autorités du Vietnam dénonceront même « une "parodie", et une "provocation" nationaliste des perdants Américains. »³¹

Retour vers l'enfer (1983) avec Gene Hackman, également réalisé par Ted Kotcheff, aborde comme *Rambo II* la question des prisonniers américains restés au Vietnam après la guerre. Il met en scène le père d'un soldat disparu au combat, qui ne peut se résoudre à cette perte et décide de constituer un commando pour aller chercher son fils qu'il suppose

30 Benjamin Stora, op. cit., p.245.

31 Source Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Rambo_2_-_La_Mission

prisonnier au Laos. Il libérera plusieurs soldats, mais pas son fils, qui n'a pas survécu aux sévices infligés pendant sa captivité.

Plus récemment, dans *La chute du faucon noir* (2002), Ridley Scott dépeint l'opération américaine en Somalie de manière ambiguë. En effet, il s'agit à l'évidence d'une opération partiellement ratée s'étant soldée par la mort de 18 militaires américains. De plus, peu après ces événements, et sans doute à cause d'eux, le président américain Bill Clinton retira les troupes américaines de Somalie. Dans ce contexte, il est indéniable que « l'aide apportée par l'armée américaine au tournage du film avait pour objectif de montrer au monde que l'opération en Somalie, même si elle fut une défaite stratégique, fut une victoire tactique. »³² Le film exalte en effet la bravoure des soldats américains et tend une fois de plus à réinventer l'Histoire en présentant une défaite comme une victoire.

Tous ces films constituent autant de tentatives pour réconcilier les Américains avec leur Histoire, trouver des explications à la défaite, et en quelque sorte, réécrire le réel. Mais le cinéma américain n'a pas l'exclusivité de cette tendance.

Ainsi, de la Libération à fin 1944, le cinéma français ne produit quasiment aucun film. La production reprend progressivement à partir de 1945 avec un succès relatif. Le sujet des soldats français pendant la Seconde Guerre mondiale n'est quasiment pas abordé. Les films produits immédiatement après-guerre se concentrent sur la Résistance, offrant aux Français une image idéalisée d'eux-même, ou en tout cas plus flatteuse que la réalité. Il faut attendre *La bataille du rail* (1945) de René Clément pour trouver enfin le premier grand film sur la Résistance. Proposant une vision quasi documentaire des événements décrits, il fait l'unanimité à sa sortie et deviendra un classique du genre. Néanmoins, la plupart des films de guerre français produits après-guerre sont fraîchement accueillis, car jugés indignes du sujet traité, même si le deuxième film de René Clément, *Le père tranquille* (1946), fait également exception. Les films évoquant la collaboration seront produits plus tard, bien après l'épuration, une fois retrouvée une certaine stabilité propice à la réconciliation des Français. *Le Dernier métro* (1980) de François Truffaut, *Lacombe Lucien* (1974) et *Au revoir les enfants* (1987) réalisés par Louis Malle – qui ne sont pas des films de guerre au sens strict,

32 Antonin TISSERON in Pascal VENNESSON (dir.), *op. cit.*, p.113.

mais plutôt des films sur la guerre – abordent ce sujet délicat lorsque les Français sont prêts à faire face à leur mauvaise conscience, contribuant ainsi à les réconcilier avec leur Histoire.

Pour Benjamin Stora, il est très difficile de montrer les guerres perdues, d'où la tentation de réécrire l'Histoire, ou du moins de l'aborder sous un angle favorable. Si, par exemple plus de quarante longs métrages français traitent de la guerre d'Algérie, la plupart sortis après 1962, peu d'entre eux rencontrent un véritable succès public. Sur un sujet aussi sensible, aucun de ces films ne peut prétendre à une totale objectivité. L'angle par lequel la guerre est abordée ne peut que raviver les blessures ou la rancœur des uns ou des autres. Il paraît donc vain de vouloir produire des films consensuels et grand public, car cette guerre « se perpétue dans les têtes »³³. Au fond, le vrai sujet de la plupart des films sur la guerre d'Algérie n'est pas la guerre elle-même, mais plutôt la question du remord et de la culpabilité.

2.3. Un instrument d'hégémonie culturelle à but stratégique

Pour paraphraser Clausewitz, le cinéma de guerre américain est la continuation de la guerre par d'autres moyens. En effet, depuis la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis produisent massivement des films de guerre, et leur hégémonie culturelle assure à ceux-ci une diffusion mondiale, contribuant au passage à la promotion de l'*American way of life*.

2.3.1. La notion de « cinéma national de sécurité »

Les films de ce « cinéma national de sécurité » mettent en scène le débat stratégique américain entre la Maison Blanche, le Congrès, le Pentagone, et les grandes agences de renseignements. Dotés de budgets parfois colossaux, et jouissant d'une audience mondiale, ils s'appuient sur les options retenues dans le cadre de ce débat tant en matière de politique étrangère que sur la sécurité nationale. L'effet en est démultiplié par la puissance de la diffusion de la culture américaine par le biais de nombreux canaux (cinéma, marché vidéo, télévision, jeux vidéos, produits dérivés etc.). Du fait de sa réactivité, le cinéma américain témoigne en temps réel de ces enjeux, alors que le cinéma français n'évoque que très marginalement ce genre de questions.

33 Benjamin STORA, *op. cit.*, p.247.

Selon Jean-Michel Valantin³⁴, cette promotion fait partie d'un projet plus vaste de diffusion des valeurs stratégiques des USA, dans le cadre d'un « cinéma national de sécurité », manifestation de l'interdépendance des pouvoirs politique, militaire et cinématographique américains, et « prolongement de la production américaine de stratégie. »

A l'origine de ce phénomène, se trouvent les grands mythes américains tels celui des pères fondateurs, ou le rapport des Américains à la notion de frontière. En effet, les USA n'ont pas de voisin immédiat et leur regard sur le monde extérieur, qu'ils considèrent comme hostile par nature, s'en trouve modifié. Ces mythes expliquent en grande partie pourquoi ils ressentent comme sacrilège toute attaque contre leur pays ou leurs concitoyens. En découlent également leur vision de l'usage légitime de la force et leur rapport à la violence.

En effet, ce cinéma s'articule principalement autour de la notion de menace qui permet à l'identité américaine de se construire. Sa mise en scène conditionne l'acceptation du monopole de la violence légitime détenu par l'État et la mobilisation des moyens qu'il met en œuvre pour la combattre. Elle varie selon les époques. Dans les années cinquante, par exemple, fleurissent toute une série de films de science-fiction décrivant des invasions extra-terrestres. La métaphore avec la menace soviétique est transparente. On peut citer *Le jour où la Terre s'arrêta* (1951) de Robert Wise, qui a fait l'objet d'un remake en 2008, ou encore *Le village des damnés* (1960) de Wolf Rilla, emblématique de la représentation de la menace soviétique, à laquelle s'ajoute une dimension démoniaque souvent présente dans le cinéma américain : l'adversaire est du côté du mal, au sens religieux. Dans le même esprit, de nombreux films mettent également en scène les conséquences irrévocables d'une guerre nucléaire. La scène finale de *La planète des singes* (1968) de Franklin J. Schaffner montre ainsi Charlton Heston découvrir les restes de la statue de la liberté dans ce qui s'avère finalement être une vision post-apocalyptique de la Terre.

D'autres films traduisent le « syndrome Pearl Harbor »³⁵ des Américains, c'est-à-dire la peur d'une attaque surprise incapacitante, comme *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich. Cette peur est entretenue car elle permet de justifier l'acquisition de puissance qui se traduit par une course à l'armement et à la technologie, mais aussi une mobilisation économique et sociale permanente de la population. Le film présente l'armée de l'air américaine comme le seul outil à même de combiner l'expertise technique et tactique

34 Jean-Michel VALANTIN, *op. cit.*, p.9.

35 Jean-Michel VALANTIN, *op. cit.*, p. 93.

nécessaire pour défendre les États-Unis contre une invasion extra-terrestre. En outre, il véhicule une forte dimension théologique, en offrant de nombreux symboles religieux et en faisant des Américains le peuple élu qui seul peut sauver le monde. Enfin, il s'inscrit parfaitement dans la redéfinition de la menace et de la pensée stratégique américaine autour de la montée en puissance du secteur militaro-spatial au cours des années 90.

2.3.2. Le cinéma américain, reflet des débats identitaire et stratégique

Ce cinéma de sécurité nationale permet de décrypter les rapports qu'entretiennent les États-Unis avec le reste du monde. De plus, au-delà de son rôle cathartique évoqué *supra* (cf. § 2.2), il construit dans l'univers mental des opinions publiques visées une histoire alternative qui vient se substituer à la mémoire collective.

Certes, la guerre du Vietnam compromet provisoirement la bonne entente entre Hollywood et le pouvoir politique. Mais dès 1975, l'industrie américaine du cinéma se mobilise pour soigner la blessure identitaire infligée aux Américains, imprégnés depuis toujours de l'idée qu'ils appartiennent à un peuple élu ayant pour vocation de guider le monde. Or, le Vietnam est considéré par l'opinion publique comme une guerre injuste, ce que dénoncent plusieurs films violemment antimilitaristes. *Apocalypse Now* est d'ailleurs le premier film de guerre d'envergure produit sans le soutien de l'armée américaine depuis la Seconde Guerre mondiale. Sous la présidence de Ronald Reagan, *Rambo II*, *Retour vers l'enfer* ou *Portés disparus*, constituent autant de tentatives pour substituer à la défaite tactique une victoire éthique.

Dans la continuité, le cinéma américain recentre sa représentation de la menace vers les Soviétiques, l'URSS étant désignée comme « l'empire du mal. » par le président américain. Contrairement au Vietnam, l'affrontement avec le bloc soviétique est alors considéré comme une guerre juste. *L'Aube rouge* (1984) de John Milius imagine ainsi l'invasion des États-Unis par des parachutistes soviétiques et cubains, et la résistance acharnée que leur opposent de courageux maquisards américains. Parallèlement, Hollywood met en scène la défaite stratégique de l'armée soviétique en Afghanistan, notamment dans *Rambo III* (1988), dans lequel Rambo apporte son aide aux moudjahidin afghans face à un commando d'élite soviétique mené par un officier sadique. Pour Jean-Michel Valantin, ce film met en scène la doctrine Weinberger³⁶ de « l'escalade horizontale » qui instaure l'idée de représailles

36 Kasper WEINBERGER est un idéologue conservateur de l'époque REAGAN

conventionnelles américaines directes ou indirectes partout où les Soviétiques agissent dans le monde.³⁷

Quelques films vont alors s'emparer du décalage croissant qui se crée entre l'opinion publique américaine et son gouvernement à propos de l'arme nucléaire. Bien que n'étant pas des films de guerre, *Dead Zone* (1983) de David Cronenberg et surtout *Terminator* (1984) de James Cameron, alimentent la défiance croissante du peuple américain quant à la légitimité de ses responsables politiques à détenir le pouvoir nucléaire, tandis que Ronald Reagan lance le projet de boucliers anti-missiles IDS (Initiative de Défense Stratégique) immédiatement rebaptisé par la presse projet *Star Wars*. L'ironie de la chose est que *Star Wars* (1977), de Georges Lucas, imagine des rebelles, aidés par « la Force », combattant un empire présenté comme situé du « côté obscur » de cette Force et doté d'une arme de destruction massive, « l'Étoile noire », capable de détruire une planète entière. Le parallèle avec l'URSS et l'arme nucléaire est assez transparent. C'est alors que le processus de Glasnost initié par Mikhaïl Gorbatchev à partir de 1985 et la chute de l'URSS en 1991 laissent les États-Unis sans adversaire et viennent mettre à mal la construction de la menace opérée par Hollywood depuis plus de trente ans.

Des films comme *Octobre rouge* (1990) de John McTiernan assurent alors la transition entre cette période de guerre froide et le réchauffement des relations avec l'adversaire soviétique. *Octobre rouge* met en scène la défection d'un commandant de sous-marin russe, interprété par l'ex-James Bond Sean Connery, déterminé à passer à l'Ouest avec son sous-marin ultramoderne. Comme pour *Top Gun*, l'US Navy évalue immédiatement le potentiel propagandiste du film et sort le grand jeu pour aider le réalisateur à concrétiser son scénario (aéronefs, sous-marins, porte-avions, etc.). Le film marque un tournant en ce qu'il contribue à installer les États-Unis dans l'imaginaire collectif comme ayant définitivement remporté la Guerre froide et comme la dernière et la seule superpuissance du monde.

Cette victoire et la disparition de la menace soviétique imposent alors de trouver de nouvelles justifications à la stratégie de défense et de sécurité américaine. Ce sera Saddam Hussein, conquis à partir de 1990 par les faucons républicains alors au pouvoir, alors qu'il était quelques mois plus tôt l'un de leurs meilleurs alliés au Moyen-Orient, notamment face à l'Iran. L'invasion du Koweït par l'Irak et la crise qui en découle offrent opportunément aux

37 Jean-Michel VALANTIN, *op. cit.*, p.49.

stratégies américains la possibilité de créer de la menace, synthèse de la peur du terrorisme et de celle du développement d'armes de destruction massive, éventuellement nucléaires.

Étonnamment, l'intervention américaine en Irak de 1991 ne fait l'objet de quasiment aucun film, malgré l'extrême réactivité de l'industrie hollywoodienne. En effet, l'asymétrie entre l'armée américaine et les forces irakiennes est telle qu'il serait difficile de montrer l'offensive américaine par le biais habituel de « l'héroïsation » des soldats, en niant trop ostensiblement la réalité. De plus, la fin de la guerre froide coïncide avec une montée de l'influence de réalisateurs libéraux dont la vision idéologique diverge de l'approche traditionnellement adoptée par Hollywood. L'accession de Bill Clinton à la Maison blanche en 1992 accentue ce phénomène, qui se concrétise notamment par la gestion de crise en Somalie, évoquée au cinéma par *La chute du faucon noir*.

La décennie des années quatre-vingt-dix est celle des films de guerre et d'espionnage montrant les militaires et les services secrets américains affronter des terroristes, comme dans *Jeux de Guerre* (1992), ou des trafiquants internationaux, dans *Danger immédiat* (1994). Ces deux derniers films s'inscrivent dans une série de longs métrages adaptés des romans de Tom Clancy, également auteur de *Octobre rouge*, et mettant en scène son personnage fétiche, Jack Ryan, ancien marine, analyste de la CIA, qui finira même président des États-Unis (dans les romans).

Parallèlement, alors les Américains adulent leurs vétérans, ils se méfient du pouvoir, et donc indirectement des militaires, comme le montrent dans un paradoxe saisissant certains films mettant en scène ceux-ci sous un jour peu favorable.

Ainsi, le film *Couvre-feu* (1998) d'Edward Zwick imagine l'armée américaine se livrant sur le sol américain à la torture et à des exactions contre des citoyens américains musulmans pour faire face à une menace terroriste. Il s'interroge ainsi sur la capacité du pouvoir à lutter efficacement contre le terrorisme sans lui-même devenir une menace. La question du risque de dérive autoritaire du pouvoir est récurrente dans le cinéma américain, et s'accroît après les attentats du 11 septembre 2001. Le cinéma joue donc en quelque sorte un rôle de contre-pouvoir.

2.3.3. Le cinéma américain post 11 septembre

Les attentats du 11 septembre 2001 viennent, pour la première fois depuis 1945, concrétiser la menace que l'appareil d'État et le cinéma américain s'emploient à construire de concert dans l'imaginaire collectif. Avant 2001, de nombreux films on en effet montré la destruction de tout ou partie de New York, tels *La planète des singes* (1968), *Independance Day*, *Deep Impact* et *Armageddon* (1998). Le 11 septembre 2001 fait converger cet univers fictionnel avec la réalité, causant un choc immense dans l'univers mental du public américain.

Au lendemain des attentats, Karl Rove, conseiller politique du président Bush, rencontre le président du syndicat des acteurs américains afin de coordonner la politique du gouvernement avec les productions hollywoodiennes.³⁸ Il insiste pour que les films à venir procurent une « information claire et honnête », évitent la propagande, et ne présentent pas la guerre contre le terrorisme sous l'angle de choc des civilisations, au sens où l'entend Samuel Huntington. L'impact du 11 septembre est tel que le pouvoir en place ne peut se permettre de laisser au hasard la représentation de sa politique par le cinéma, tandis que l'influence acquise par ce dernier est telle qu'il ne peut négliger le risque de s'aliéner le public et/ou le gouvernement. C'est dans ce contexte qu'est repoussée la sortie de *La somme de toutes les peurs* (2002) de Phil Alden Robinson, adaptation du roman éponyme de Tom Clancy. Dans la version finale, les terroristes palestiniens censés figurer les « méchants » du film sont remplacés par des néo-nazis, et la guerre nucléaire est évitée grâce à une taupe russe qui renseigne le héros Jack Ryan.

Tout au long des années 2000, cette interdépendance ne se dément pas. Cependant, les rapports entre Hollywood et le Pentagone évoluent. En effet, les progrès technologiques et l'avènement du numérique permettent désormais aux studios de s'affranchir du concours de l'armée américaine. Ainsi, certains films qui n'auraient pas pu voir le jour sans le soutien de l'armée il y a quinze ans, peuvent aujourd'hui s'en dispenser. Le Pentagone n'a plus le droit de vie et de mort sur les projets et doit se contenter d'un lobbying actif.

Il en résulte parfois quelques ratés. En 2012, Kathryn Bigelow propose avec *Zero Dark Thirty* une reconstitution de la traque de Ben Laden. Le film provoque une polémique car la réalisatrice est soupçonnée d'avoir eu accès, grâce à un ancien directeur de la CIA, à

³⁸ Jean-Michel VALANTIN, *op. cit.*, p. 137.

des documents militaires classifiés. De plus, le film, qui se veut très réaliste, affirme que certains renseignements ayant permis de trouver Ben Laden ont été obtenus par la torture. Depuis cet épisode embarrassant pour l'administration Obama, le Pentagone semble se montrer plus prudent dans ses relations avec Hollywood. Néanmoins, l'armée américaine a continué à fournir son appui à diverses productions, confirmant que sa dépendance à l'industrie cinématographique a encore de beaux jours devant elle.

3. Représentations critiques et critiques des représentations

Le cinéma a souvent servi d'outil de propagande, glorifiant les soldats, exaltant l'esprit de sacrifice et le sentiment national, mais il propose aussi de nombreux films dénonçant la guerre, sa violence, et ses thuriféraires. Certains réalisateurs choisissent d'aborder le sujet sous l'angle de la comédie, notamment en détournant les stéréotypes du genre. La représentation du combattant, ami ou ennemi, sacrifie le plus souvent à ces clichés, bien ancrés dans l'imaginaire collectif.

3.1. Du pacifisme à l'antimilitarisme

Bien sûr, un même conflit peut inspirer simultanément des films pro et anti-guerre. Mais il est indéniable que ces films obéissent à un cycle calqué sur l'Histoire et reviennent en vagues successives, au rythme des conflits.

3.1.1. La critique de la guerre dans le cinéma américain

Aux États-Unis, les premières contestations réellement virulentes datent des années 1960 et certains films de guerre anti-militaristes créent la polémique. *Les sentiers de la gloire* (1957) de Stanley Kubrick met en scène les tranchées de la Première Guerre mondiale. Kirk Douglas y campe un commandant de régiment qui reçoit l'ordre de monter à l'assaut d'une position allemande très bien défendue. L'assaut est évidemment repoussé et le régiment subit de lourdes pertes. Un général contrarié par cet échec ordonne alors de tirer au canon sur les soldats qui battent en retraite pour les inciter à continuer l'assaut. L'artilleur refuse. Après moult péripéties et au terme d'un procès au verdict couru d'avance, plusieurs soldats sont fusillés pour l'exemple, malgré tous les efforts du personnage de Kirk Douglas. Le film s'inspire de plusieurs faits réels et critique donc violemment l'armée française et son état-major. Le gouvernement français, alors en pleine guerre d'Algérie, fait pression pour qu'il ne soit pas diffusé en France. Il n'y sera finalement projeté qu'en 1975.

Plusieurs films indépendants des grands studios critiquent violemment l'intervention américaine au Vietnam. A quelques exceptions près, telles *Les bérets verts* (1968) de et avec John Wayne – film au scénario simpliste, pro-guerrier et ouvertement anti-communiste – le Vietnam ne sera plus évoqué que de manière très critique.

Voyage au bout de l'enfer (1978), de Michael Cimino, connaît un succès mondial. Le film, très sombre, relate le sort de quatre amis ouvriers sidérurgistes envoyés au Vietnam. Capturés par les Viêtcongs, torturés et contraints de jouer à la roulette russe par leurs geôliers, ils parviennent finalement à s'évader, mais sont séparés. L'un d'entre eux est amputé des deux jambes, tandis qu'un autres tombe aux mains d'un trafiquant de drogue qui l'oblige à nouveau à jouer à la roulette russe jusqu'à la partie de trop. Le spectateur suit le sort terrible des protagonistes avant, pendant et après la guerre.

Apocalypse Now (1979), de Francis Ford Coppola, situé en 1968, relate la mission d'un capitaine de l'armée américaine chargé de retrouver et de tuer le colonel Kurtz, interprété par un Marlon Brandon habité, ayant échappé à tout contrôle et se comportant en tyran local au fond de la jungle cambodgienne. Cette œuvre extrêmement perturbante marque durablement les esprits, notamment grâce à une scène d'attaque en hélicoptères ayant pour fond musical la *Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner. Elle montre comment les hommes peuvent se faire engloutir par la guerre et sombrer peu à peu dans la folie. Succès critique et public, le film a remporté la Palme d'or au festival de Cannes en 1979.

Dans la veine de ces films profondément antimilitaristes, *Platoon* (1986) d'Oliver Stone – lui-même vétéran du Vietnam et marqué par cette expérience au point d'y consacrer trois films – aborde le thème délicat des crimes de guerre commis par des soldats américains, à travers le regard d'un jeune soldat de 19 ans, joué par Charlie Sheen (fils de Martin Sheen, dont le personnage traque celui de Marlon Brandon dans *Apocalypse Now*). Il montre comment la guerre peut rapidement faire perdre dans la violence tout repère moral et éthique.

Dans *Né un 4 juillet* (1989), le même Oliver Stone aborde différents thèmes dans la continuité de *Platoon*. Le personnage interprété par Tom Cruise s'engage par idéalisme et conviction. Au Vietnam, il est témoin de massacres et de crimes de guerre perpétrés par des soldats américains. Il tue même un de ses camarades par erreur, mais ses supérieurs lui demandent de se taire. A son retour, gravement blessé et paralysé des deux jambes, il vit rongé par le remord et ne parvient pas à surmonter ses traumatismes. La référence à la fête nationale américaine renforce le décalage entre la perception du conflit par l'opinion publique, partagée entre rejet de la guerre et patriotisme, et le ressenti de ceux qui l'ont réellement vécu, traumatisés et incapables de se réadapter à la vie normale.

Forrest Gump (1994) de Robert Zemeckis, est un long métrage plutôt atypique. Ce n'est pas à proprement un film de guerre, même s'il comporte plusieurs scènes de combat, mais il aborde la guerre du Vietnam sous plusieurs angles à travers le regard d'un simplet au grand cœur, acteur involontaire et candide des plus grands événements de l'Histoire américaine des années cinquante aux années quatre-vingt. Zemeckis le montre notamment sauvant héroïquement plusieurs camarades sous le feu ennemi dans la jungle vietnamienne avant de le propulser bien malgré lui en orateur inspiré devant une foule de hippies pacifistes rassemblés devant le Capitole de Washington. Ceux-ci n'entendront rien de son discours, tout comme les spectateurs du film, mais l'applaudiront quand même. Le personnage de Gary Sinise, soldat américain sauvé par Gump mais finalement amputé des deux jambes, manquera de peu de sombrer dans la folie avant de retrouver une forme d'équilibre grâce à son ami. Il n'est pas sans rappeler le personnage de Tom Cruise dans *Né un 4 juillet*, et contribue à faire de *Forrest Gump*, sinon un film antimilitariste, du moins un film pacifiste. Cette approche nuancée lui réussira d'ailleurs fort bien puisqu'il remportera un énorme succès populaire et pas moins de six Oscars.

A partir des années quatre-vingt-dix, les films de guerre américains reflètent majoritairement la bonne entente retrouvée entre Hollywood et des autorités soucieuses d'améliorer leur image. Ainsi, *Nous étions soldats* (2001) de Randall Wallace, avec Mel Gibson, a bénéficié d'une collaboration étroite avec l'armée américaine et sera même projeté en privé à Georges W. Bush. Mais les attentats du 11 septembre 2001 viennent contrarier cette idylle. Le cinéma va alors explorer le thème de la lutte contre le terrorisme et de la deuxième intervention américaine en Irak. *Green Zone* (2008) de Paul Greengrass aborde la question des armes de destruction massive, prétexte commode à l'intervention et à la traque de Saddam Hussein et de ses proches. *Démineurs* (2009) de Kathryn Bigelow, couronné par six Oscars, dont ceux du meilleur film et du meilleur réalisateur, met l'accent sur les déséquilibres psychologiques susceptibles de frapper les soldats américains, le personnage principal du film sombrant peu à peu dans une sorte d'obsession malsaine pour son travail de démineur. Le film évoque également le sort peu enviable réservé à la population civile irakienne confrontée d'une part à ce qui s'apparente à une occupation, et d'autre part au terrorisme islamiste.

3.1.2. La critique de la guerre dans le cinéma français

Les cinématographies française et américaine présentent deux approches différentes, les États-Unis dénonçant beaucoup plus violemment la guerre que la France, marquée par le souvenir de la défaite de 1940 et du régime de Vichy. Néanmoins, à partir de la guerre d'Algérie, les cinéastes français qui abordent la guerre prennent très souvent partie contre elle, malgré une alternance persistante entre films pro et anti-guerre.

Les sujets les plus clivants sont bien sûr la colonisation, l'Indochine, et surtout la guerre d'Algérie. Si la majorité des films ne contestent pas que la plupart des soldats français firent leur devoir avec honneur, ils décrivent ces guerres dans toute leur crudité, et n'hésitent pas à présenter des points de vue engagés et critiques.

R.A.S. (1973) d'Yves Boisset ou les films de Pierre Schoendoerffer ont créé en leur temps la polémique. Plus récemment, *Indigènes* (2006) de Rachid Bouchareb a néanmoins rencontré un grand succès critique et public. Racontant l'histoire de trois tirailleurs algériens et d'un goumier marocain qui participent à la libération de la France à partir de 1943 et subissent les désillusions de la guerre et la discrimination, le film a contribué à une certaine prise de conscience et au débat relatif à la réforme de la pension des anciens combattants issus des colonies. Des mesures concrètes de revalorisation ont d'ailleurs été prises peu après.

A l'inverse, *Hors la loi* (2010), du même réalisateur, a créé une grande polémique et provoqué des manifestations partout en France lors de sa sortie en raison de son parti pris dans le traitement des massacres de Setif et Guelma en 1945. Plusieurs responsables politiques français, dont Hubert Falco, alors secrétaire d'État aux Anciens combattants, dénoncent une forme de révisionnisme historique, tandis que dans le Monde, des cinéastes et des historiens accusent l'État de vouloir dicter sa version de l'histoire.³⁹ Pour Benjamin Stora, signataire de cette tribune, le film a pour mérite de présenter le point de vue des anciens colonisés, mais l'historien concède aussi que des libertés ont été prises avec la vérité historique. Maurice Faivre, docteur en Histoire et historien des armées, évoque plus

39 Le film « *Hors-la-loi* » de Rachid Bouareb : les guerres de mémoires sont de retour, tribune cosignée notamment par Benjamin Stora et Yasmina Adi, *Le Monde* du 05 mai 2010

sévèrement « des erreurs historiques grossières, conformes à la vérité historique du pouvoir algérien. »⁴⁰

L'abîme entre la réception réservée aux deux films témoignent de l'extrême sensibilité des thèmes abordés et du rapport difficile que les Français entretiennent avec leur histoire. De fait, le grand public n'a que rarement montré son appétence pour voir des films sur ces sujets, traduisant le malaise ou l'indifférence qu'ils suscitent chez la grande majorité de la population française. En toute logique, la production française de ce type de films est donc relativement peu importante.

3.2. Les films satiriques

De nombreux films évoquent la guerre par le biais de la satire ou de la parodie, et la critiquent en détournant les codes du genre. Si ces films font rire, ils permettent également d'aborder des thèmes sensibles en portant sur ceux-ci un regard critique.

Dans *Docteur Folamour* (1964), Stanley Kubrick traite sous l'angle comique du risque de conflit nucléaire qui caractérise la guerre froide. Un général de l'Armée de l'air américaine, frappé de folie paranoïaque, décide d'envoyer ses B-52 frapper l'URSS. Le président des États-Unis (interprété par Peter Sellers) commande une réunion d'urgence dans une salle souterraine. Malgré tous ses efforts, la guerre nucléaire ne peut être évitée et le film se termine sur l'éclosion des champignons atomiques. Le New York Times dira du film qu'il représente une « plaisanterie macabre » des plus choquantes, « et en même temps l'une des pointes les plus ingénieuses et les plus acérées, dirigée contre la balourdise et la folie de l'armée, encore jamais montrée à l'écran »⁴¹.

Sur la guerre de Corée, peu abordée par le cinéma américain, *M*A*S*H*⁴² (1970) de Robert Altman, narre les aventures de deux jeunes chirurgiens récemment affectés sur l'arrière du front, très compétents mais rebelles et coureurs de jupons. Très cru dans sa représentation

40 Source Wikipédia, article sur le film *Hors-la-loi*, consulté le 7 janvier 2016

41 Source Wikipédia, article sur le film *Dr Folamour*, consulté le 10 janvier 2016)

42 *M*A*S*H* pour *Mobile Army Surgical Hospital*

des opérations chirurgicales, le film se révèle aussi particulièrement potache et présente de nombreuses scènes et blagues à caractère sexuel. Ce traitement humoristique et l'originalité de son propos lui ont valu un succès critique et public important. Il recevra même la palme d'or du 23^e Festival de Cannes.

En France, quelques films emblématiques abordent la Seconde Guerre mondiale sur un ton décalé. En 1973, *La 7^{ème} compagnie*, de Robert Lamoureux, évoque la débâcle de l'armée française de mai 1940 à travers les tribulations comiques des rescapés d'une unité de l'armée de terre. En 1983, *Papy fait de la résistance*, de Jean-Marie Poiré, dont l'action se déroule à Paris pendant l'Occupation, relate l'affrontement entre des résistants menés par un héros costumé, « Super-résistant », et des Français collaborateurs. A l'époque de sa sortie, le sujet de la collaboration est encore très sensible. Le film parvient cependant à aborder ce thème avec humour grâce au personnage caricatural d'Adolfo Ramirez, interprété par Gérard Jugnot. Censé se moquer des films sur la Résistance, et non de la Résistance elle-même, *Papy fait de la résistance* suscite l'indignation de plusieurs associations d'anciens combattants qui s'estiment exagérément brocardés, notamment par le personnage de Super-résistant. Néanmoins, il rencontre un grand succès populaire qui ne s'est pas démenti depuis, laissant penser que la comédie permet plus facilement d'aborder les sujets peu consensuels.

Comme *Papy fait de la résistance*, certains films américains ne critiquent pas seulement la guerre, mais aussi la représentation qui en est habituellement faite, dénonçant au passage les clichés et stéréotypes du genre.

Ainsi, *Hot shot* (1991) et *Hot shot 2* (1993), de Jim Abrahams, parodient-ils les films trop ouvertement propagandistes, en particulier *Top Gun*, dont le scénario a inspiré plusieurs scènes parodiques. Se moquer ainsi des pilotes de chasse américains, alors considérés comme l'élite de l'armée était pour le moins subversif. Par ailleurs, Le choix de Saddam Hussein comme nouvel ennemi public n°1 des États-Unis au début des années 90 (cf. *supra*, § 2.3.3.), est abondamment exploité dans les deux épisodes. Le dictateur irakien, remarquablement interprété par un sosie plus vrai que nature, affronte même le président des États-Unis au sabre laser à la fin du second opus. Il fait ainsi à la fois écho à la situation géopolitique du moment et, dans une mise en abîme assez savoureuse, aux films de la saga *Star Wars* sortis quelques années plus tôt et eux-même suspects de propagandisme.

Dans un autre registre, *Starship Troopers* (1997) de Paul Verhoeven, suit les aventures d'un jeune idéaliste engagé dans l'infanterie durant une guerre interstellaire opposant l'humanité à un peuple extraterrestre de type insectoïde. Inspiré du célèbre roman *Étoiles garde à vous !* (1959), du très conservateur écrivain de science fiction Robert Heinlein, le film joue sur le second degré pour dénoncer la guerre, mais aussi l'embrigadement et les clichés de la propagande militaire et des films de guerre. Dans cette optique, il s'est notamment inspiré de l'esthétique des films de la réalisatrice nazie Leni Riefenstahl.⁴³ Lors de sa sortie, le film fut d'ailleurs mal compris par certains journalistes américains qui lui reprochèrent son côté fascisant voire néo-nazi. Verhoeven explique en effet avoir joué à dessein avec « l'imagerie fasciste pour pointer certains aspects de la société américaine »⁴⁴. Il affirmera également qu'à l'époque de la production, personne ne comprenait vraiment quel genre de film il était en train de tourner, ni les responsables des studios, ni ses jeunes acteurs. Alain Pelosato, écrivain et directeur de revue, considère *Starship Troopers* comme un grand film politique et le compare à des films de guerre pacifistes comme *Les Sentiers de la gloire* ou *Full Metal Jacket*.⁴⁵

Plus récemment, *Tonnerre sous les tropiques* (2008) de et avec Ben Stiller a été conçu comme une satire des films de guerre sur le Vietnam. Par un effet de mise en abîme, il relate le tournage d'un film sur le Vietnam par un réalisateur dépassé par les événements et incapable de gérer les caprices de ses acteurs. Ce dernier finit par les déposer dans la jungle birmane, territoire de redoutables trafiquants de drogue, afin de filmer le résultat à leur insu. Plusieurs membres de l'équipe seront blessés voire tués, mais le film ainsi tourné rencontrera un immense succès à Hollywood. Ben Stiller affirme avoir voulu moquer également les déclarations des acteurs qui tournaient dans des films de guerre à la fin des années 1980 et évoquaient la dureté de l'entraînement militaire qu'il leur fallait subir.⁴⁶

Dans un registre moins comique, mais néanmoins féroce satirique, *Les rois du désert* (1999), de David O. Russell, traite de la Première Guerre du Golfe, présentée un peu

43 Interview Paul Verhoeven (en) sur le site AVClub.com

44 *Idem*

45 Alain PELOSATO, *Un siècle de cinéma fantastique et de SF*, Le manuscrit, 2005

46 « L'idée du film est née en 1987. J'avais à cette époque un tout petit rôle dans *Empire du soleil* de Steven Spielberg, et tous mes amis acteurs tournaient des films sur la guerre du Vietnam : *Platoon*, *Hamburger Hill*, etc., auxquels ils se préparaient en suivant pendant deux semaines un semblant de stage commando. En interview, ils ne manquaient jamais de souligner la « dureté » et « l'intensité » de cette expérience qui les avait rendus « solidaires » les uns des autres. Je trouvais leurs propos à mourir de rire, car ces prétendus stages n'avaient évidemment qu'un très lointain rapport avec les expériences des soldats sur le terrain. Cette façon de se mettre en valeur m'amusait, mais je ne savais pas encore quel parti en tirer. », Ben Stiller cité sur <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/tonnerre-sous-les-tropiques,78483-note-57551>

trop rapidement comme une guerre juste par les médias. Le film relate l'action de quatre soldats américains ordinaires déployés en Irak qui décident de récupérer pour eux-même l'or volé par Saddam Hussein au Koweït. Au cours de leur périple, ils vont progressivement remettre en cause le sens de l'intervention américaine. Ressentant un décalage complet entre les promesses de la guerre qu'on leur a annoncée et la morne platitude de leur quotidien sur le terrain, ils sombrent dans l'ennui. Pour Delphine Nichols, « guerre sans danger ni enjeu, l'Irak devient un immense parc de loisirs où s'intercalent les symboles décalés de la consommation ».⁴⁷ Dans cet esprit, le thème du loisir structure le récit, émaillé de nombreux symboles universels de la société de consommation, qui jurent avec le traumatisme vécu par les Irakiens. Les choix de mise en scène accentuent cette impression par l'utilisation de filtres de couleur, d'un rythme saccadé, et d'une bande-son très riche et décalée par rapport au sujet, évoquant sans équivoque le style des spots publicitaires ou des clips musicaux. De fait, selon son réalisateur, il s'agit d'une critique de « la domination tentaculaire de la consommation américaine. »⁴⁸, mais aussi des dangers de la médiatisation. Il présente la guerre en Irak comme un conflit avant tout médiatique, et montre que « ce qui commande est, au final, l'opinion publique, et non l'institution publique et militaire ».⁴⁹ Le film de David O. Russell fait figure d'exception, car il contredit « l'imaginaire stratégique américain » habituellement véhiculé par Hollywood, au sens où l'entend Jean-Michel Valantin (cf. *supra*, § 2.3.2). Il remet en question les motivations de l'intervention en Irak et en critique l'absurdité, là où les médias ont surtout souligné l'efficacité et la supériorité tactique de la coalition emmenée par les Américains. Enfin, il met en lumière l'importance stratégique de la manœuvre « communication » dans la conduite des guerres contemporaines.

3.3. La représentation du combattant, entre réalisme et clichés

La représentation du combattant suit différentes tendances en fonction des conflits et des époques. Néanmoins, comme les films de guerre en général, elle n'échappe pas aux clichés et aux stéréotypes. Le combattant ami est le plus souvent présenté sous un jour favorable, mais certains films présentent aussi des anti-héros. La représentation de l'ennemi, quand elle existe, oscille entre caricature et réalisme.

47 Delphine NICHOLS in Pascal VENNESSON (dir.), *op. cit.*, p.260.

48 *Les cahiers du cinéma*, n°543, février 2000, p. 54.

49 Delphine NICHOLS in Pascal VENNESSON (dir.), *op. cit.*, p.270.

Selon Benjamin Stora, le point commun à la plupart des films de guerre est de présenter des personnages - leur état d'esprit, leurs peurs, leurs espoirs - et surtout de montrer comment, dans la guerre, ils tentent d'ordonner les événements et souvent n'y parviennent pas, se perdant « dans un univers de folie. »⁵⁰

3.3.1. Les différents aspects de la représentation du combattant ami

Dès les années 1920, sont établis certains personnages types qui perdureront jusqu'à aujourd'hui, l'instructeur tyrannique, le jeune soldat idéaliste qui ne survivra pas, le lâche, le chef incompetent, le leader naturel, le vétéran bienveillant, etc. Le spectateur y est habitué : malheur au personnage secondaire qui indique au détour d'une scène attendre le retour au pays pour se marier ou qui contemple la photo de sa jolie fiancée avant de partir en mission, il mourra certainement dans la demie-heure qui suit dans les bras du héros.

La représentation de l'entraînement des soldats obéit souvent à cette logique stéréotypée en présentant la même structure narrative : scènes de dortoirs, instructeurs tyranniques, entraînements à la dure, tête de turc, etc. A ce titre, on peut citer aussi bien *Les douze salopards* (1967), de Robert Aldrich, que *Full Metal Jacket* ou même *Starship Troopers*. Dans *Full Metal Jacket* (1987), Stanley Kubrick dépeint dans une première partie mémorable l'entraînement exigeant des marines avant leur départ pour le Vietnam. Il gravera dans le marbre le cliché du sergent instructeur intransigeant au vocabulaire fleuri, d'ailleurs également utilisé par Clint Eastwood dans *Le maître de guerre* (1986) avec un dénouement un peu plus heureux.

Parmi les constantes du genre, la représentation du combattant sur le champ de bataille fait souvent la part belle aux différences sociales. Ainsi, dès 1925, King Vidor met en scène dans *La Grande Parade* un trio de soldats composé d'un héritier, d'un ouvrier et d'un barman. Les relations entre les protagonistes sont marquées par la camaraderie, mais permettent aussi de traiter le sujet de la hiérarchie sociale.

De même, si *La 317^e section* permet d'aborder les enjeux politiques de la guerre d'Indochine, et le sujet des combats et du commandement, il met en scène des soldats issus de milieux sociaux très différents, évoluant loin de la mère patrie et des yeux de leur opinion

50 Benjamin STORA, *op. cit.*, p.106.

publique. Le film aborde notamment les thèmes de l'autorité, des rapports hiérarchiques, de l'exercice du commandement, par le biais de la relation entre un jeune officier récemment affecté et un sous-officier expérimenté, sujet classique dans les films de guerre. Il décrit également l'organisation et le comportement d'un groupe de soldats dans une contexte particulièrement hostile, en montrant d'avantage la vie quotidienne sur le terrain, avec toute la rusticité qu'elle implique, que les combats. Les questions de la souffrance, de la peur de la mort, des tentations de désertion sont aussi abordées avec un grand réalisme.

Dans *Il faut sauver le soldat Ryan*, les soldats font face à un choix éthique : pourquoi risquer leur vie pour tenter de sauver celle d'un soldat inconnu d'eux ? Leur vie a-t-elle moins de valeur que celle du soldat Ryan ? Le film aborde par ce biais la question de la légitimité de la guerre, du combat, et des ordres reçus. Le capitaine Miller, interprété par Tom Hanks, affirme d'ailleurs « Chaque fois que je tue un homme, je m'éloigne un peu plus de chez moi ». *Il faut sauver le soldat Ryan* développe en outre un point de vue intéressant sur le rôle du chef en situation de combat. Le capitaine Miller parvient à obtenir l'adhésion de ses hommes et à maintenir la cohésion de son escouade en mettant en œuvre, sans doute plus ou moins consciemment, un ensemble de techniques et « un mode de commandement axé sur la démocratie apparente »⁵¹ qui lui permet de s'imposer comme référent du groupe sans abuser de sa position hiérarchique.

Steven Spielberg s'intéresse aussi aux différentes réactions des soldats confrontés à une violence extrême, notamment dans la scène d'ouverture consacrée au débarquement. Tout comme le spectateur, choqué dans un premier temps, puis développant progressivement une tolérance au spectacle de cette violence au fur et à mesure des 26 minutes de la scène, certains soldats se résignent, et continuent à avancer malgré les horreurs dont ils sont témoins, tandis que d'autres sont paralysés de terreur et se révèlent incapables de combattre.

Dans la même perspective, de nombreux films américains sur le Vietnam montrent des soldats développant une extrême lassitude face à la violence, à ceci près qu'elle débouche sur une forme de folie meurtrière. C'est le cas d'*Apocalypse Now*, de *Platoon*, de *Full Metal Jacket*, et dans une certaine mesure de *Rambo*. Le personnage de Charlie Sheen dans *Platoon* déclare d'ailleurs : « Au Vietnam, nous ne nous battions pas contre l'ennemi. L'ennemi était en

51 Sébastien JAKUBOWSKY in Pascal VENNESSON (dir.), *op. cit.*, p.82.

nous ». Sur ce sujet, *Les visiteurs* (1971), d'Elia Kazan, relate l'histoire de deux soldats américains condamnés pour avoir violé une Vietnamiennne pendant la guerre et qui, une fois leur peine purgée, cherchent à se venger de celui qui les a dénoncés. Le film aborde ainsi le thème du retour des soldats désocialisés par la violence qu'ils ont rencontrée ou exercée, de la perte de repères qui en découle, et de leur difficile réinsertion dans la société.

Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese n'est pas à proprement parler un film de guerre, mais il traite également du sujet de la difficile réadaptation des vétérans du Vietnam et de ce que l'on n'appelait pas encore le PTS (Post Traumatic Syndrom), à travers le personnage d'un chauffeur de taxi interprété par Robert de Niro. Victime de ses obsessions, celui-ci sombre peu à peu dans la folie et la violence dans les rues de New York, filmées comme une sorte de double urbain de la jungle. Le film a obtenu la Palme d'or à Cannes en 1976.

American Sniper (2014) de Clint Eastwood, exploite de même le thème du stress post-traumatique (SPT), avec une indéniable ambiguïté. Il relate l'histoire vraie d'un tireur d'élite appartenant aux SEAL américains et envoyé en Irak. Son efficacité remarquable lui permet de sauver de nombreux soldats américains et forge sa légende. Mais sa femme souffre de ses absences et lui-même éprouve manifestement de nombreux symptômes de SPT. Il quitte alors l'armée et peine à se réadapter à la vie civile. Il est finalement tué par un vétéran également atteint de SPT alors qu'il anime une séance de tir. Le film défraie la chronique aux États-Unis, le réalisateur Michael Moore qualifiant notamment les tireurs d'élite de lâches. Clint Eastwood, connu pour ses idées conservatrices, entretient la polémique en affirmant paradoxalement que *American Sniper* est avant tout un film contre la guerre.⁵²

En lien avec la question du traumatisme subi par les soldats, les films français relatifs à la guerre d'Algérie présentent souvent des personnages désabusés, humiliés, refusant de s'exprimer sur ce qu'ils ont vécu. Ils n'intéressent pas le public qui ne peut s'identifier à eux. Le sujet de la torture, s'il n'est pas toujours directement abordé, alimente la mauvaise conscience des spectateurs. *R.A.S.* d'Yves Boisset, qui compare sans aucun recul la présence française en Algérie à l'occupation de la France par les Allemands, symbolise le tournant anti-colonial pris par le cinéma français. Il n'hésite pas à montrer certains officiers comme des brutes épaisses et sadiques. Contrairement à la représentation de la guerre du Vietnam par le

52 Article du Monde, 08 février 2015

cinéma américain, dans lequel coexistent des films pro et antimilitaristes, le cinéma français ne montre d'ailleurs, jusqu'au début des années 1990, que des anti-héros.

Dans le même registre, *Les rois du désert* fait figure d'exception dans le cinéma de guerre hollywoodien en offrant une image très peu valorisante du soldat américain. Les motivations de leur engagement dans l'armée - l'ennui, la recherche d'aventures et l'appât du gain - sont fort éloignés des clichés habituellement présentés par les films de guerre, tels la défense d'idéaux supérieurs et de la patrie.

3.2.2. Une représentation souvent orientée de l'ennemi

La représentation de l'ennemi obéit selon les films à différentes logiques. Il est le plus souvent représenté de manière caricaturale et manichéenne : lâche, sadique, et dénué de tout sens moral. Cette règle souffre quand même quelques exceptions. Par exemple, certains films tournés peu après la Seconde Guerre mondiale procèdent à une forme de réhabilitation du soldat allemand de base, contraint de faire la guerre, par opposition au SS fanatisé. Néanmoins, ces représentations sont rares.

Entre les deux guerres mondiales les cinémas français et américain s'efforceront ainsi de dénigrer le soldat prussien, en se moquant notamment de sa bêtise et de son infériorité tactique. Il convient en effet de ridiculiser l'ennemi, voire de susciter à son égard une aversion nourrie par un procédé de déshumanisation, et la mise en exergue de tous ses défauts, réels ou supposés. Ce type de films est alors très populaire. *Le dictateur* (1940) réalisé par Charlie Chaplin avant l'entrée en guerre des États-Unis, narre les aventures d'un barbier juif vivant dans un pays dirigé d'une main de fer par un certain Hynkel dont il se trouve être le parfait sosie. Après moult péripéties, il finit par être confondu avec le despote, parfaite imitation d'Hitler mettant en exergue l'aspect grotesque et la soif de pouvoir de l'intéressé. Le film critique évidemment l'Allemagne hitlérienne en exagérant la symbolique, l'aspect des uniformes, les discours et la gestuelle d'Hitler, pour mieux les caricaturer.

Afin d'entretenir la haine de l'adversaire et donc l'esprit combatif au sein du public, il lui est fréquemment donné à voir la félonie de l'ennemi. Ce dernier sera souvent dépeint comme peu respectueux des usages et des lois de la guerre, prêt à mitrailler des marins à la

mer ou des prisonniers sans défense. Ainsi, *Lifeboat* (1944) d'Alfred Hitchcock, dénonce la lâcheté et la perfidie supposées des sous-mariniers allemands.

Dans cette logique, de nombreux films abordent le sort des prisonniers de guerre pendant leur captivité, en utilisant la figure classique du geôlier ennemi dénué de toute humanité. Sur ce thème, *Le pont de la rivière Kwai* (1957) de David Lean, ou *Furyo* (1983)⁵³ de Nagisa Oshima, opposent la valeur morale des officiers britanniques ou américains au comportement de leurs gardiens asiatiques, donc forcément sadiques, conformément aux clichés tenaces de l'époque. C'est aussi le cas de *Voyage au bout de l'enfer*, de *Rambo*, ou de *Portés disparus*. Ce dernier film, dont le titre original est *Missing in action*, a le mérite d'aborder le sujet des soldats américains disparus et potentiellement encore captifs dans des camps vietcong. En 1985, le film aura une suite traitant du même sujet, le personnage principal se faisant capturer en tentant de délivrer ses camarades et passant lui-même plusieurs années en captivité à subir les sévices infligés par un officier ennemi cruel et sanguinaire.

Il convient toutefois de noter que dans de nombreux films, l'ennemi est tout simplement absent. Ainsi, dans les années 1970, le cinéma français ne montre pas les combattant algériens en tant que personnages à part entière. La représentation de l'ennemi dans une guerre civile sans front établi, reste difficile. De fait, le *fellagha* reste un ennemi invisible. De même, l'ennemi vietnamien est souvent représenté dans les films américains comme insaisissable (*Full Metal Jacket*, *Platoon*...). Lorsqu'on le voit, il est bien entendu encore et toujours fourbe et cruel (*Voyage au bout de l'enfer*, *Rambo II*...).

Le cinéma contemporain offre une vision plus nuancé de l'ennemi. Ainsi, Clint Eastwood a consacré deux films à la bataille d'Iwo Jima, présentant le point de vue américain dans *Mémoire de nos pères*, mais aussi le point de vue japonais dans *Lettres d'Iwo Jima*. La démarche consistant à présenter les perspectives adverses d'un point de vue subjectif est un cas unique dans la production hollywoodienne. Le premier film décrit notamment une opération de propagande orchestrée par les autorités américaines. Certes, les scènes de bataille proposent une vision classique de l'ennemi : insaisissable et dépersonnalisé. Mais, adoptant en miroir la perspective nipponne, le second film montre la fanatisation et le sentiment de supériorité des soldats japonais, développés par des années de propagande nationaliste, à la

53 *Furyo* présente la particularité d'être une coproduction entre le Japon, le Royaume-Uni et la Nouvelle-Zélande

veille d'une défaite qu'ils pressentent comme inéluctable. Il s'attarde sur les conflits intérieurs qui naissent de cette situation et contribue à dépasser la vision des soldats japonais traditionnellement offerte par le cinéma occidental.

Au-delà de ces tentatives pour « ré-humaniser » l'ennemi, lui aussi en proie au doute et à la peur de la mort, d'autres films mettent en scène sa valeur tactique. Ainsi, si *La chute du faucon noir* met l'accent sur la très grande compétence des militaires des forces spéciales américaines ayant pris part à l'opération, il n'occulte pas que, malgré la qualité de leur entraînement et de leur équipement, ils ont été mis en difficulté par le pugnacité d'un adversaire déterminé, maîtrisant parfaitement son environnement. Le film de Ridley Scott permet en effet de mesurer que « la zone urbaine a largement diminué la vulnérabilité des Somaliens et augmenté celles des Américains, permettant aux premiers d'acquérir une efficacité jamais acquise en terrain découvert. »⁵⁴ Pour une fois, le film offre donc une représentation pertinente de la capacité de l'ennemi à utiliser les moyens à sa disposition et sa parfaite connaissance du terrain, lui conférant une grande mobilité et une capacité de nuisance élevée. Cependant, il ne représente que très sommairement le point de vue des Somaliens, lacune récurrente des films de guerre américains.

L'étude du genre cinématographique des films de guerre fait donc apparaître qu'en dépit de quelques rares exceptions, la représentation de l'ennemi s'avère en toute logique rarement flatteuse. Elle contribue évidemment à la nécessaire dramatisation du scénario des films, dans le but de rendre le propos intéressant pour le spectateur, mais aussi à une forme plus ou moins assumée de propagande visant à déshumaniser l'adversaire et à souligner par contraste les qualités morales et physiques du soldat ami.

54 Antonin TISSERON in Pascal VENNESSON (dir.), *op. cit.*, p.105.

Conclusion

Ainsi, après avoir examiné comment les représentations des conflits offertes par le 7^e art nous renseignent sur les sociétés et les époques dont elles sont issues, il apparaît comme une évidence que le cinéma de guerre a toujours été instrumentalisé. En effet, il oscille en permanence entre critique et apologie, tout en constituant un reflet fidèle des préoccupations et atermoiements des responsables politiques et militaires, ainsi que des débats et courants qui traversent et agitent l'opinion publique.

Certes, il convient d'avoir conscience de cette instrumentalisation, mais le cinéma reste avant tout un plaisir qu'on peut apprécier sans la cautionner. Il faut s'efforcer pour ce faire de conserver un certain recul et de préserver son esprit critique, ce à quoi cette étude peut modestement contribuer, tout comme l'accès à des cinémas étrangers autres que le cinéma américain. L'émergence et la disponibilité croissante du cinéma asiatique en Occident offrent par exemple l'opportunité de découvrir un point de vue différent sur certains événements.

A l'avenir, il sera également intéressant de voir comment évoluent les représentations de la guerre par le cinéma américain sous l'administration du président récemment élu. Il est quasi certain que, selon l'expression de Jean-Michel Valantin, les films américains continueront à s'inscrire dans un « cinéma national de sécurité » et à refléter le questionnement identitaire et le débat stratégique qui caractérisent des États-Unis. Cependant, la personnalité controversée de Donald Trump et les premières annonces relatives à la politique étrangère qu'il entend mener laissent augurer quelques résistances et une moindre coopération de la part Hollywood.

En France, la production de films de guerre reste aujourd'hui très marginale, la guerre étant rarement évoquée en tant que telle. Certes, la menace terroriste conduit les réalisateurs à aborder les thèmes de la sécurité, de l'identité ou de l'intégration, et à proposer leur vision des coulisses du pouvoir politique. Mais le cinéma français reste avant tout un cinéma social et populaire. Il prend souvent le contre-pied de l'ambiance morose actuelle en privilégiant les comédies, à l'instar du très récent *La folle Histoire de Max et Léon* de Jonathan Barré, qui aborde la débâcle, mais encore une fois sous l'angle comique.

Enfin, au terme de cette étude, il faut prendre conscience que, dans un contexte de médiatisation à outrance des conflits, le cinéma n'est plus le moyen privilégié de montrer la guerre. En effet, il subit notamment la concurrence des jeux vidéos, toujours plus réalistes et produits comme des longs métrages à gros budget, tels *Call of Duty*, ou *Battlefield*. La télévision propose également des séries de grande qualité, dont *Band of Brothers*, *The Pacific*, ou plus récemment *Le maître du Haut Château*, uchronie inspirée d'un roman de Phillippe K. Dick offrant la vision glaçante d'un monde dans lequel le troisième Reich a soumis les États-Unis. La production mondiale de jeux et de séries s'est considérablement accrue ces dernières années, soutenue par la montée en puissance de l'Internet et plus généralement des nouvelles technologies (démocratisation des outils connectés, diffusion en *streaming*, etc.). Elle offre ainsi au grand public de nouvelles formes de représentations. Cette diversité est assurément une bonne nouvelle, car elle permet de multiplier les points de vue. Pour autant, il faudra veiller à ne pas privilégier la quantité au détriment de la qualité.

Bibliographie

1/ Ouvrages généraux

CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, éditions Oxus, 2010, 416 p.

COUTEAU-BEGARIE Hervé et d'HUGUES Philippe (dir.), *Le cinéma et la guerre*, Paris, éditions Economica (Bibliothèque stratégique), 2006, 186 p.

GAUTHIER Christophe, LESCOT David, VERAY Laurent (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Gap, éditions Complexe (avec la cinémathèque de Toulouse), 2008, 261 p.

JACKSON Julian, *La France sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Flammarion, 2013, 853 p.

JACQUET Michel, *Nuit américaine sur le Viet-Nam : le cinéma U.S. et la « sale guerre »*, éditions Anovi, 2009, 112 p.

PELOSATO Alain, *Un siècle de cinéma fantastique et de SF*, Le manuscrit, 2005, 530 p.

RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses*, Saint-Amand, éditions Folio actuel, 2007, 275 p.

ROBB David, *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, New York, Prometheus Books, 2004, 350 p.

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Ernest Flammarion, 1990 (9e édition), 728 p.

STORA Benjamin, *Imaginaires de guerre*, Saint-Amand-Montrond, éditions La découverte, 1997, 252 p.

SUR Serge, *Plaisirs du cinéma : le monde et ses miroirs*, Mesnil-sur-l'Estrée, éditions France Empire, 2010, 381 p.

VALANTIN Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et Washington : les trois acteurs d'une stratégie globale*, Condé-sur-Noireau, éditions Autrement Frontières, 2003, 207 p.

VENNESSON Pascal (dir.), *Guerres et soldats au cinéma*, Condé-sur-Noireau, éditions L'Harmattan, 2005, 302 p.

de VOGHELAE Nathalie, *Le Cinéma allemand sous Hitler, un âge d'or ruiné*, L'Harmattan, 2001, 198 p.

2/ Périodiques

Revue historique des Armées, numéro consacré au thème *Guerre et cinéma*, édité par le Service Historique de la Défense, 2008, 143 p.

Bulletin *Chronique aérospatiale* (non daté) consacré à Bert HALL, sous la direction de Mme Marie-Catherine VILLATOUX, docteur et agrégée en histoire, enseignant-chercheur au Centre de recherche de l'armée de l'air (CreA).

Les cahiers de psychologie politique, numéro 12, Janvier 2008, article de METTELET Nicolas, *Le cinéma : un outil de propagande pour faire accepter la guerre*.

3/ Presse écrite

Le film « Hors-la-loi » de Rachid Bouareb : les guerres de mémoires sont de retour, tribune cosignée notamment par Benjamin STORA et Yasmina ADI, journal *Le Monde*, 05 mai 2010.

Article consacré au film *American Sniper*, journal *Le Monde*, 08 février 2015.

Notre jour le plus long, Ludovic AMELINE, Frédéric PATARD, hors série de *La Presse de la Manche* consacré au tournage du *Jour le plus long* de Darryl Zanuck, 2012, 64 p.

Article consacré au film *Les Rois du Désert*, *Les cahiers du cinéma*, n°543, février 2000, p. 54.

4/ Radio

A quoi sert la guerre au cinéma ?, émission *Du grain à moudre* sur France Culture avec Philippe FAUCON (réalisateur), Bénédicte CHERON (historienne) et Jean-François RAUGER (auteur et programmateur à la Cinémathèque), 18 février 2015, 39 min, podcast sur <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/quoi-sert-la-guerre-au-cinema>

Les représentations de la guerre 14 – 18 au cinéma, émission *La grande table* sur France Culture avec le cinéaste Volker SCHLÖNDORFF, 23 janvier 2014, 28 min, podcast sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/les-representations-de-la-guerre-14-18-au-cinema>

Le cinéma de propagande entre 1930 et 1945, émission *2000 ans d'histoire* sur France Inter avec Marc FERRO (historien français, spécialiste de la Russie et de l'URSS, et de l'histoire du cinéma), date inconnue, 24 min, podcast sur : <https://www.us-militaria.com/blog/podcasts/podcast-cinema-propagande-1930-1945.html>

5/ Films documentaires

Opération Hollywood - Hollywood et le Pentagone, de Emilio PACULL et Maurice RONAI, coproduction : Les Films d'Ici - ARTE France, 75 min, France, 2004.

La guerre d'Hollywood 1939-1945, de Michel VIOTTE, France Télévisions Distribution, 90 min, France, 2013.

Pourquoi les films de guerre sont-ils si fascinants ?, interview de Marcus STIGLEGGER, auteur du livre "Filmgenres – Kriegsfilm" (genres cinématographiques : le film de guerre), site internet d'ARTE, non daté, consulté le 14 novembre 2016, <http://cinema.arte.tv/fr/article/pourquoi-les-films-de-guerre-sont-ils-si-fascinants>

6/ Sites Internet et documents disponibles en ligne

Cinéma, site Wikipédia.fr, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma>, consulté le 10 novembre 2016.

Les films de guerre, site Wikipédia.fr, https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_de_guerre, consulté le 10 novembre 2016.

Cinéma sous le troisième Reich, site Wikipédia.fr, consulté le 15 novembre 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinéma_sous_le_Troisième_Reich#Une_passion_du_Fuhrer

Le cinéma et la guerre : une longue histoire d'amour, Directmatin.fr, dernière mise à jour le 7 juillet 2013, <http://www.directmatin.fr/culture/2013-06-25/le-cinema-et-la-guerre-une-longue-histoire-damour-490342>

La Grande Guerre au cinéma : repères historiques, résumé de l'intervention de Laurent Véray, professeur à l'université Paris 3, dans le cadre de la réunion des pôles d'éducation aux images, le 4 février 2014, <http://www.lefildesimages.fr/la-grande-guerre-au-cinema-reperes-historiques/>

La censure des actualités filmées, dossier de Sciences Po sur le thème de la guerre, non daté, <http://www.sciencespo.fr/bibliotheque/statique/censure-cinema/guerre/index.html>

War films, dossier du site de cinéma Filmsite.org (en anglais) créé en 1996 par le critique Tim Dirks, non daté mais couvrant la période 1898-2014, <http://www.filmsite.org/warfilms.html>

Le cinéma : un outil de propagande pour faire accepter la guerre, Nicolas METTELET, Les cahiers psychologie politique, numéro 12, Janvier 2008, <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=629>

Le cinéma français a fait sa guerre d'Algérie, Jean-Michel FRODON, Slate.fr, 20 décembre 2012, <http://www.slate.fr/story/66317/guerre-algerie-cinema-france-vietnam>

Liste des films cités

- *A romance of the air* (1918) de Bert Hall
- *Alexandre Nevski* (1937) de Sergueï Mikhaïlovitch Einsentein
- *American Sniper* (2014) de Clint Eastwood
- *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola
- *Armageddon* (1998) de Michael Bay
- *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle
- *Capitaine Conan* (1997) de Bertrand Tavernier
- *Couvre-feu* (1998) d'Edward Zwick
- *Danger immédiat* (1994) de Philip Noyce
- *Dead Zone* (1983) de David Cronenberg
- *Deep Impact* (1998) de Mimi Leder
- *Démineurs* (2009) de Kathryn Bigelow
- *Docteur Folamour* (1964) de Stanley Kubrick
- *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis
- *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick
- *Furyo* (1983) de Nagisa Oshima
- *Green Zone* (2008) de Paul Greengrass
- *Hors la loi* (2010) de Rachid Bouchareb
- *Hot shot* (1991) de Jim Abrahams
- *Hot shot 2* (1993) de Jim Abrahams
- *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) de Steven Spielberg
- *Indépendance Day* (1996) de Roland Emmerich
- *Indigènes* (2006) de Rachid Bouchareb
- *Jeux de Guerre* (1992) de Philip Noyce
- *Kolberg* (1944) de Veit Harlan et Wolfgang Liebeneiner
- *L'Aube rouge* (1984) de John Milius
- *L'objecteur* (1958) de Claude Autant-Lara
- *La 317^e section* (1964) de Pierre Schoendoerffer
- *La 7^{ème} compagnie* (1973) de Robert Lamoureux
- *La bataille d'Alger* (1965) de Gilles Pontecorvo
- *La bataille de Midway* (1976) de Jack Smight

- *La bataille des Ardennes* (1965) de Ken Annakin
- *La bataille du rail* (1945) de René Clément
- *La chambre des officiers* (2001) de François Dupeyron
- *La chute du faucon noir* (2002) de Ridley Scott
- *La défense du drapeau* (1897) des frères Lumière
- *La folle Histoire de Max et Léon* (2016) de Jonathan Barré
- *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir
- *La Grande Parade* (1925) de King Vidor
- *La planète des singes* (1968) de Franklin J. Schaffner
- *La somme de toutes les peurs* (2002) de Phil Alden Robinson
- *Lacombe Lucien* (1974) de Louis Malle
- *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Mikhaïlovitch Einsentein
- *Le Dernier métro* (1980) de François Truffaut
- *Le dictateur* (1940) de Charlie Chaplin
- *Le jour le plus long* (1962) de Darryl F. Zanuck
- *Le jour où la Terre s'arrêta* (1951) de Robert Wise
- *Le maître de guerre* (1986) de Clint Eastwood
- *Le père tranquille* (1946) de René Clément
- *Le pont de la rivière Kwai* (1957) de David Lean
- *Le village des damnés* (1960) de Wolf Rilla
- *Les bérets verts* (1968) de John Wayne
- *Les chevaliers du ciel* (2005) de Gérard Pirès
- *Les dernières cartouches* (1897) de Georges Méliès
- *Les douze salopards* (1967) de Robert Aldrich
- *Les fragments d'Antonin* (2006) de Gabriel le Bomin
- *Les rois du désert* (1999) de David O. Russell
- *Les sentiers de la gloire* (1957) de Stanley Kubrick
- *Les visiteurs* (1971) d'Elia Kazan
- *Lettres d'Iwo Jima* (2007) de Clint Eastwood
- *Lifeboat* (1944) d'Alfred Hitchcock
- *M*A*S*H* (1970) de Robert Altman
- *Mémoire de nos pères* (2006) de Clint Eastwood

- *Naissance d'une nation* (1915) de David Wark Griffith
- *Né un 4 juillet* (1989) d'Oliver Stone
- *Nous étions soldats* (2001) de Randall Wallace
- *Nuit et brouillard* (1956) d'Alain Resnais
- *Octobre rouge* (1990) de John McTiernan
- *Papy fait de la résistance* (1983) de Jean-Marie Poiré
- *Patton* (1970) de Franklin J. Schaffner
- *Pearl Harbor* (2001) de Michael Bay
- *Platoon* (1986) d'Oliver Stone
- *Portés disparus* (1984) de Joseph Zito
- *Quand les aigles attaquent* (1968) de Brian G. Hutton
- *R.A.S.* (1973) d'Yves Boisset
- *Rambo* (1982) de Ted Kotcheff
- *Rambo II* (1985) de Ted Kotcheff
- *Rambo III* (1988) de Peter MacDonald
- *Retour vers l'enfer* (1983) de Ted Kotcheff
- *Star Wars* (1977) de Georges Lucas
- *Starship Troopers* (1997) de Paul Verhoeven
- *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese
- *Tearing Down the Spanish Flag* (1898) de James Stuart Blackton
- *Terminator* (1984) de James Cameron
- *Tonnerre sous les tropiques* (2008) de Ben Stiller
- *Top Gun* (1986) de Tony Scott
- *Tora, Tora, Tora* (1970) de Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda
- *Un long dimanche de fiançailles* (2005) de Jean-Pierre Jeunet
- *Voyage au bout de l'enfer* (1978) de Michael Cimino
- *Wings* (1927) de William A. Wellman
- *Zero Dark Thirty* (2012) de Kathryn Bigelow