



HAL
open science

Les représentations du soldat américain dans le cinéma des guerres du Golfe

Léo Miaud

► **To cite this version:**

Léo Miaud. Les représentations du soldat américain dans le cinéma des guerres du Golfe. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-02125196

HAL Id: dumas-02125196

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02125196>

Submitted on 10 May 2019

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

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

MIAUD Léo
Étudiant num. 21301085
Remis le 2 juin 2017

Les représentations du soldat américain dans le cinéma des guerres du Golfe



**Mémoire de Master 1 Études cinématographiques et
audiovisuelles présenté sous la direction de M. Vincent DEVILLE**

Université Paul Valéry Montpellier III

Année 2016-2017

Image d'illustration : *Jarhead, la fin de l'innocence* (2005) de Sam Mendes

Je soussigné, Léo MIAUD, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Montpellier, le 2 juin 2017

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici les personnes qui m'ont apporté de l'aide tout au long de l'écriture de ce mémoire de recherche :

Mon directeur de recherche, Vincent Deville, pour m'avoir suivi sur ce projet pendant presque une année, avec beaucoup d'attention et de conseils pertinents.

Mon frère Antoine pour ses connaissances en maniement de logiciels de traitement de texte.

Mon ami Antoine pour ses conseils, mon ami Victor pour les soirées de travail en commun.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	6
1. Figure(s) du soldat.....	9
1.1 Le <i>band of brothers</i>.....	10
1.1.1 Une représentation classique des soldats.....	11
1.1.2 Rivalité et virilisme.....	12
1.2 Le héros militaire.....	13
1.2.1 Le mythe du « super-soldat » : <i>American Sniper</i> et <i>Démineurs</i>	14
1.2.2 Le soldat contre sa hiérarchie : <i>Stop-Loss</i> et <i>Green Zone</i>	16
1.3 Le <i>grunt</i>.....	18
1.3.1 L’insolence disciplinée.....	18
1.3.2 Un combattant sans cause.....	20
2. Sur le front.....	22
2.1 Du vietcong au djihadiste, du « <i>gook</i> » au « <i>hadji</i> ».....	23
2.1.1 La « mauvaise guerre ».....	24
2.1.2 L’ennemi et l’étranger.....	26
2.2 Paysages de la guerre.....	28
2.2.1 Hystérie de la ville.....	29
2.2.2 Platitude du désert.....	31
2.3 Un conflit « vidéosphérique ».....	33

2.3.1	La vidéo comme point de vue.....	34
2.3.2	La vidéo comme souvenir.....	35
3.	Un autre champ de bataille : les États-Unis.....	39
3.1	Traumatismes physiques et psychologiques.....	40
3.1.1	Le syndrome de stress post-traumatique.....	41
3.1.2	Corps morcelés.....	43
3.2	Le civil contre le militaire ?	44
3.2.1	Le soldat incompris.....	45
3.2.2	Les États-Unis, un territoire hostile.....	47
3.3	Le sens du combat : <i>Un jour dans la vie de Billy Lynn</i>.....	50
3.3.1	Le soldat dans une société de spectacle.....	51
3.3.2	Où sont passés les héros ?	54
	CONCLUSION.....	56
	FILMOGRAPHIE.....	59
	BIBLIOGRAPHIE.....	62

INTRODUCTION

L'idée de ce sujet de mémoire est venue à notre esprit suite au visionnage consécutif de plusieurs œuvres cinématographiques et télévisuelles américaines ayant une des deux guerres du Golfe (1990-1991 et 2003-2011 respectivement) comme contexte. Nous avons le sentiment que la plupart de ces œuvres étaient, en raison de leur dimension pessimiste, représentatives d'une certaine amertume portée par les Américains vis-à-vis de leur intervention armée en Irak en 2003 (mais aussi plus tôt dans l'Histoire, en Afghanistan et au Koweït). En prenant la figure du soldat comme une sorte de « fil rouge » au travers d'un corpus filmique rassemblant des œuvres ancrées dans le contexte des guerres du Golfe, l'objectif était de mettre en valeur ce que nous percevions alors encore comme quelque chose de tout à fait inédit dans la représentation que se fait le cinéma américain de sa propre armée : des personnages de soldats impuissants, déboussolés, cherchant tantôt à fuir la guerre (*Stop-Loss*¹), tantôt à fuir la vie civile au profit de cette même guerre (*Démineurs*²). Nous partions alors sur un présupposé selon lequel la représentation de la figure du soldat américain au cinéma avait toujours été produite, jusqu'à très récemment, de manière extrêmement complaisante. Nos recherches nous ont amené à largement relativiser cette vision binaire, et à réaliser, entre autres, que depuis les années 1940 au moins, on remarque une certaine « constante » dans la représentation du soldat américain à l'écran, avec effectivement une rupture dans les années 1980, qui voient arriver sur les écrans des fictions au ton extrêmement pessimiste, avec la guerre du Vietnam en toile de fond.

Le choix de la figure du soldat comme référent principal nous permet de ne pas circonscire notre étude aux « purs » film de guerre, notre corpus est donc ouvert à d'autres catégories d'œuvres cinématographiques (comédies dramatiques, documentaires...). Ainsi, le soldat ne constitue pas ici un « prétexte » pour parler des guerres du Golfe. C'est l'analyse de la manière dont cette figure se voit représentée dans un contexte donné qui structure cette étude. Comment s'articulent narrativement et esthétiquement le contexte koweïtien-irakien et la figure du soldat américain, dans la mesure où l'on considère ce dernier comme la « [p]ersonnification du destin d'un pays, [qui] en véhicule autant la grandeur que les

¹ *Stop-Loss*, Kimberly PEIRCE, États-Unis, 2008.

² *Démineurs (The Hurt Locker)*, Kathryn BIGELOW, États-Unis, 2009.

reniements, en fonction des périodes temporelles dans lesquelles le cinéma le projette³ » ?

Le questionnement de cette étude pourrait être résumé succinctement de cette manière : existe-t-il une ou des singularités d'ordre esthétique, narratif et moral dans la représentation cinématographique du soldat américain des guerres du Golfe ? Cette étude s'intéresse tout particulièrement à la manière dont les films qui composent le corpus principal représentent le soldat : quel(s) rôle(s) fonctionnel(s) lui sont attribués, quelles valeurs sont colportées par cette figure ? À travers le soldat, ce sont forcément les États-Unis qui sont mis en cause de manière plus large. Si l'on considère tout à fait que « *les productions cinématographiques nous apportent de précieux renseignements sur la culture d'un pays et sur ses valeurs morales⁴* », c'est justement ce qui motive le fait qu'au travers de ce mémoire, nous en appelons à des références à la culture et à la société nord-américaine. Mais le champ d'études reste le cinématographique (précisons que notre corpus inclut des longs-métrages de cinéma, mais aussi des œuvres destinées à la télévision), auquel on peut prêter la vertu de « *[faire] surtout l'analyse de l'inconscient collectif dont il explore les angoisses, les culpabilités, les rêves, les confrontant à l'Autre sur l'écran, en une mise en abîme schizophrène⁵* », sans pour autant avoir la prétention de sonder les mœurs d'un pays de 320 millions d'habitants.

La première partie du mémoire a été conçue pour replacer la cinématographie américaine des guerres du Golfe dans une perspective historique et esthétique plus large. Loin d'avoir pour objectif une chronologie exhaustive des représentations du soldat américain, nous avons cherché à mettre en relief les « grandes tendances » de la représentation du soldat en les replaçant dans le contexte des guerres du Golfe, qui intéresse notre recherche en premier lieu, et donc en s'appuyant prioritairement sur des œuvres de notre corpus principal, qui sont ainsi introduites au lecteur. Une fois ces « figure(s) du soldat » présentées, la deuxième partie s'intéresse à la représentation du soldat dans un contexte donné, les guerres du Golfe en l'occurrence. Plusieurs comparatifs avec le traitement cinématographique de la guerre du Vietnam viendront enrichir notre analyse dans la mesure où ce conflit partage de

³ ARBOIT Gérald, « Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran », *CinémAction*, 113 », Questions de communication, 1^{er} décembre 2005, en ligne : <http://questionsdecommunication.revues.org/5709> [consulté le 07/09/16]

⁴ BENEZET Erwan, *Washington-Hollywood : comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Armand Colin, 2007, p. 152.

⁵ *Ibid.*

nombreux stigmates avec le conflit irakien de 2003. Cette deuxième partie consacrée au « front » s'intéresse ensuite à l'esthétique induite par les paysages urbains et naturels qui cernent les soldats américains en Irak et au Koweït, puis à un aspect singulier de ces conflits : leur dimension « vidéosphérique » qui fait la part belle aux formes vidéographiques, ce qui bouleverse sur plusieurs points la représentation de ces conflits à l'écran, et où les soldats américains jouent encore une fois un rôle prépondérant. La troisième et dernière partie se focalise sur des œuvres se déroulant intégralement ou partiellement sur le territoire étasunien, en ayant paradoxalement les guerres du Golfe comme thème principal. La description de cet « autre champ de bataille » laissera apparaître des grands thèmes comme le retour au pays, l'opposition entre la vie civile et la vie militaire, ou encore les traumatismes physiques et psychologiques. Cette partie finale se terminera par une focalisation sur un long-métrage en particulier, *Un jour dans la vie de Billy Lynn*⁶ (2016) de Ang Lee, qui a la particularité de mettre en scène la quasi-intégralité des thèmes mis en relief tout au long de cette étude. Ainsi, cette analyse aura pour intérêt de préconclure le mémoire, en effectuant un rappel des principales caractéristiques singulières de la représentation du soldat dans le cinéma des guerres du Golfe.

⁶ *Un jour dans la vie de Billy Lynn (Billy Lynn's Long Halftime Walk)*, Ang LEE, États-Unis, 2016.

1. Figure(s) du soldat

Nous avons choisi d'articuler notre étude des films de guerre américains consacrés aux conflits avec l'Irak autour de la figure incontournable de ce genre filmique : le soldat. À l'instar d'autres genres typiquement « hollywoodiens » comme le western, le film noir, ou encore le film d'épouvante, le film de guerre a développé avec le temps un certain nombre de caractéristiques esthétiques et narratives ayant « codifié » le genre, qui a connu un essor aux États-Unis après les années 1940⁷. Ainsi, nous allons dégager dans les trois sous-parties suivantes ce que l'on pourrait nommer des « grandes tendances » de la représentation du (ou des) soldat(s) dans le film de guerre américain. Par conséquent, nous évoquerons des films de guerre consacrés à d'autres conflits ayant impliqués les États-Unis et son armée, non pas dans l'optique de dérouler une chronologie exhaustive de la représentation du soldat à Hollywood, mais plutôt afin d'introduire certains des films de notre corpus et montrer que la plupart d'entre eux se situent esthétiquement et narrativement dans la continuation du genre, reprenant à leur compte les figures que nous allons définir : le *band of brothers*, cette tendance qui fait s'incarner l'héroïsme militaire par un groupe d'individus ; et le héros militaire, conception plus individualiste. Nous concluons sur la figure du *grunt*, qui correspond à la manière spécifique que reprennent de nombreux films de guerre américains pour mettre en scène des personnages de soldats que l'on pourrait décrire comme des sortes de « antihéros militaires », dont la construction doit beaucoup à la représentation du soldat dans le contexte de la guerre du Vietnam.

1.1. Le *band of brothers*

L'expression *band of brothers*, que l'on pourrait traduire de manière non littérale en français par l'expression « frères d'armes », visera ici à désigner des films de guerre où la narration s'attache à suivre la progression d'un groupe de soldats prenant la forme d'une galerie de personnages aux caractères distincts. Nous le verrons dans la sous-partie suivante consacrée aux « héros militaires », bien que la logique de groupe paraisse inhérente au fait militaire, une certaine tendance du cinéma de guerre américain privilégie les destins individuels, et ce au moins depuis le classique *Sergeant York*⁸ (1941) réalisé par Howard Hawks.

⁷ BARKER Martin. *A 'Toxic Genre' : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, p. 9. Notre traduction.

⁸ *Sergeant York (Sergeant York)*, Howard HAWKS, États-Unis, 1941.

1.1.1 Une représentation classique des soldats

Prenons un exemple de long-métrage de la période hollywoodienne « classique » et qui représente typiquement le film de guerre de type *band of brothers* : *Les Forçats de la gloire*⁹ (1945) réalisé par William Wellman. Il s'agit d'un classique du film de guerre américain, ayant fait son entrée en 2009 au sein du National Film Registry de la Bibliothèque du Congrès américain¹⁰. Ce film met en scène un escadron de G.I. dirigé par un lieutenant incarné par Robert Mitchum. Cet ensemble de personnages correspond tout à fait à « l'esprit » *band of brothers*, dans la mesure où il s'agit un groupe d'hommes soudés par l'épreuve de la guerre et l'appartenance à la communauté nationale américaine malgré des origines géographiques diverses, à l'instar de deux des personnages principaux du film : le *White Anglo-Saxon Protestant* incarné par le soldat Robert (John R. Reilly) et l'Italo-Américain de Brooklyn incarné par le soldat Dondaro (Wally Cassell), obéissant aux ordres du lieutenant Bill Walker (Robert Mitchum). Quant au personnage qui fait office de narrateur du film, c'est un journaliste : Ernie Pyle (Burgess Meredith). On peut effectuer un parallèle direct avec l'une des œuvres de notre corpus : *Generation Kill*¹¹ (2008). Il s'agit d'une minisérie télévisée de sept épisodes d'une heure chacun, diffusés et produits par la chaîne HBO. Le scénario est adapté du livre d'un journaliste, Evan Wright¹², qui a suivi un escadron de jeunes G.I. durant les premières heures de l'invasion de l'Irak en mars 2003. Comme dans *Les Forçats de la gloire*, le narrateur est un journaliste qui porte un regard extérieur sur l'armée qu'il va peu à peu apprendre à connaître, jusqu'à faire partie quasi intégrante du *band of brothers*. On retrouve dans ces deux œuvres ayant plus d'un demi-siècle d'écart le même processus narratif : entre les scènes de bataille, on assiste à de longs dialogues entre les soldats. Sujets récurrents : la nostalgie pour le sol américain et le foyer familial (« *Home, sweet, home* » disent les anglo-saxons), et surtout pour l'épouse ou la fiancée. Dans *Les Forçats de la gloire*, l'un des soldats reçoit une lettre parfumée par sa moitié, que ses camarades vont vite solliciter pour pouvoir eux aussi sentir cette odeur absente de leur quotidien guerrier. Le traitement est beaucoup moins romantique dans *Generation Kill*, où

⁹ *Les Forçats de la gloire* (*The Story of G.I. Joe*), William WELLMAN, États-Unis, 1945.

¹⁰ Liste consultable sur le site officiel de la Bibliothèque du Congrès américain à l'adresse suivante : <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> [consulté le 01/04/17].

¹¹ *Generation Kill*, Susanna WHITE, États-Unis, 2008 (TV).

¹² WRIGHT Evan. *Generation Kill : living dangerously on the road to Baghdad with the ultraviolet Marines of Bravo Company*. Londres, Corgi Books, 2004, 463 p.

une photographie de la petite amie du journaliste Evan Wright va servir de support masturbatoire à l'ensemble du *band of brothers*. Dans *Jarhead, la fin de l'innocence*¹³ (2005) de Sam Mendes, qui se déroule pendant la première guerre du Golfe en 1991, et où les jeunes soldats attendent désespérément le déclenchement de l'opération *Desert Storm* depuis une base militaire perdue dans le désert arabe, les femmes constituent aussi un sujet de conversation privilégié. Hantés par l'idée d'être trompés par leur petite amie, fiancée ou épouse, les soldats bricolent un « mur de la honte » où sont épinglées les photographies des concernées. Ces comportements assez peu conventionnels apparaissent presque comme quelque chose de normal dans le film de guerre américain, où l'on cultive une image viriliste du soldat. Ainsi dans *Les grands thèmes du cinéma américain*, Michel Cieutat définit cette représentation de « l'amitié virile » comme un « moyen chaleureux de lutter contre la solitude, mais aussi une façon habile d'échapper autant au gynécée national qu'à sa propre peur de la femme¹⁴ ».

1.1.2 Rivalité et virilisme

La promiscuité qui règne au sein du *band of brothers* induit bien sûr une certaine fraternité, mais aussi des conflits. Une scène du film *Démineurs* cristallise cette ambiguïté. Ce film se situe à cheval entre la tendance du film à la *band of brothers* et le film de guerre mettant en scène un héros militaire individuel. En effet, le personnage principal, le sergent William James (Jeremy Renner) intègre en tant que chef d'unité une équipe de démineurs en Irak (au cours du conflit de 2003), pour remplacer le précédent, tué au début du film par une explosion. Il assiste donc deux autres soldats : le sergent J. T. Sanborn (Anthony Mackie) et le jeune spécialiste inexpérimenté Owen Elridge (Brian Geraghty). Il va vite s'attirer leurs foudres en aggravant sciemment les situations périlleuses auxquelles l'équipe est confrontée chaque jour, par exemple en retirant sa protection avant d'aller désamorcer un engin explosif. Mais son talent et son courage vont aussi lui attirer leur respect. Ainsi, le film est à cheval entre la tendance *band of brothers* et la tendance du héros militaire individualiste. Revenons sur une scène en particulier : après une journée où les trois soldats se sont retrouvés au cœur d'une fusillade et où le jeune soldat Elridge a pour la première fois pris l'initiative de tirer sur

¹³ *Jarhead, la fin de l'innocence (Jarhead)*, Sam MENDES, États-Unis, 2005

¹⁴ CIEUTAT Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 2 : Ambivalences et croyances*. Paris, éditions du Cerf, 1991, p. 55.

un ennemi, les trois hommes se retrouvent dans leur dortoir personnel, et festoient à grand renfort d'alcool. Un drôle de jeu se met alors en place : le sergent James et le sergent Sanborn se frappent chacun leur tour afin de déterminer lequel d'entre eux possède la meilleure frappe (Sanborn ayant mis un coup de poing à James plus tôt dans le film après une prise de risque inutile de ce dernier). Les deux hommes sont hilares, jusqu'à ce que James immobilise Sanborn au sol, ce dernier dégainant alors un couteau et le plaçant sous la gorge de son chef d'unité pour le contraindre à arrêter. D'abord choqué, il va ensuite éclater de rire, prétextant qu'il ne s'agissait que d'un jeu. Plus tôt dans le film, le même sergent Sanborn avait hésité à actionner un détonateur pour tuer James et se débarrasser de lui. Dans *Jarhead*, le personnage principal, rendu hystérique par l'isolement et l'attente de la guerre, va jusqu'à menacer l'un de ses acolytes avec une arme. « *L'amitié virile* » induit toujours une certaine logique concurrentielle entre les soldats : dans *Generation Kill* les soldats passent l'essentiel de leurs discussions à s'injurier avec plus ou moins de second degré, en faisant essentiellement référence à l'origine ethnique et/ou sociale de l'interlocuteur pour mieux l'enfoncer. Dans le cas de *Dans la vallée d'Elah*¹⁵ (2007) ce climat agressif conduira jusqu'à meurtre qui constitue la révélation finale du film.

1.2 Le héros militaire

La tendance du film de guerre américain que nous allons décrire dans cette sous-partie n'est pas complètement opposée à la figure du *band of brother* que nous avons précédemment développée à travers des exemples contemporains appartenant à notre corpus et des œuvres plus éloignées de notre époque. Nous allons chercher à commenter la fonction narrative et idéologique des personnages de « héros militaires » dans plusieurs films sur la guerre d'Irak, tout en effectuant des « rappels » vers des films correspondant à des périodes historiques passées dans la mesure où les films de notre corpus, même s'ils nous sont contemporains, se situent dans le prolongement de l'histoire d'un genre : le film de guerre américain. Au sein de notre corpus, des films comme *Green Zone*¹⁶ (2010), *American Sniper*¹⁷ (2015), *Démineurs* (2009), et *Stop-Loss* (2008) illustrent parfaitement cette tendance. Ces œuvres se focalisent sur un personnage dont les caractéristiques exceptionnelles vont l'amener à se détacher

¹⁵ *Dans la vallée d'Elah (In the Valley of Elah)*, Paul HAGGIS, États-Unis, 2007.

¹⁶ *Green Zone*, Paul GREENGRASS, États-Unis, 2010.

¹⁷ *American Sniper*, Clint EASTWOOD, États-Unis, 2015.

progressivement du groupe et faire prendre au film une dimension davantage individualiste. Alors que les films représentant des *band of brothers* mettent en scène la consolidation d'une cohésion d'individus face aux périls imminents de la guerre, les films de la tendance que nous allons détailler ici représentent au contraire la naissance d'un destin individuel qui va faire sécession avec le reste du groupe.

Les quatre films du corpus que nous avons cité précédemment possèdent chacun un personnage principal correspondant à la description du « héros militaire ». Mais la nature de leur individualisme est changeante. En effet, leur volonté de sécession avec le groupe s'illustre par différents motifs, qui dépendent des valeurs colportées par le film. Nous allons le voir à travers des exemples concrets.

1.2.1 Le mythe du « super-soldat » : *American Sniper* et *Démineurs*

Démineurs, cela a été développé dans la partie précédente, est un film qui dépeint un *band of brothers*, mais en se focalisant prioritairement sur le sergent James, représenté comme un homme cynique et désabusé, habité par une fascination pour la mort (il conserve dans ses effets personnels des détonateurs qu'il a désamorçés au cours de ses missions) ; et qui va jusqu'à écarter sa permission pour revenir sur le front irakien, préférant l'adrénaline du champ de bataille au quotidien de père de famille. Mais le sergent James est avant tout dépeint comme un « as » dans son domaine : le désamorçage d'engins explosifs. C'est aussi le cas du héros de *American Sniper* (2015) de Clint Eastwood, qui se caractérise par son talent de tireur de précision. Ce qui induit le fait de guerre pour lequel cet individu est resté célèbre : en effet, le sous-officier Chris Kyle (incarné par Bradley Cooper) a fièrement revendiqué dans son autobiographie¹⁸ (dont le film est une adaptation directe) avoir abattu au moins 255 individus pendant ses 10 ans de service au sein de l'armée américaine.

On peut trouver plusieurs points communs significatifs entre *American Sniper* et un film beaucoup plus ancien, *Sergeant York* (1941) de Howard Hawks, lequel est adapté du journal intime d'Alvin Cullum York, tireur d'élite exceptionnel ayant participé aux combats de la Première Guerre mondiale et reçu de nombreuses décorations malgré ses convictions

¹⁸ KYLE Chris. *American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History*. New York, éditions William Morrow and Company, 2012, 400 p.

pacifistes. Les deux films s'intéressent à l'existence de leurs personnages principaux avant leur engagement militaire. Ils y sont montrés d'abord comme des « enfants du pays », enracinés dans leurs états respectifs : le Tennessee pour *Sergent York* et le Texas pour *American Sniper*. Buveur, bagarreur, Alvin York (Gary Cooper), va tenter de gagner assez d'argent pour acheter une ferme et marier la femme de ses rêves, avant d'échouer. Chris Kyle, qui travaille comme cavalier pour des rodéos, est aussi porté sur la bouteille et la bagarre, on le voit au début du film. Les deux personnages vont se retrouver au centre d'entraînement de l'armée, et faire la différence parmi la masse des autres soldats au cours d'une scène très similaire au stand de tir, où les supérieurs arrogants découvrent avec stupeur leur talent pour le tir. Différence de taille cependant sur les motifs de leur engagement : Alvin York est enrôlé de force, malgré le serment religieux qu'il a prêté plus tôt dans le film et qui lui interdit le meurtre ; Chris Kyle s'engage quant à lui volontairement, après avoir vu un reportage télévisé sur l'attentat de Nairobi contre une ambassade américaine en 1998.



Sergeant York (1941)



American Sniper (2015)

Au-delà de cette différence de fond (nous avons d'un côté un soldat resté dans les annales pour ses convictions pacifistes, de l'autre un soldat réputé pour les centaines de cibles qu'il a abattues sans regret), les deux personnages partagent la même nature de « héros individualiste » qui n'est pas seulement caractérisée par le talent, mais aussi par des « valeurs héroïques », avec en premier lieu le courage. Ainsi dans *American Sniper*, Chris Kyle abandonne son poste de tireur embusqué pour accompagner un régiment dans l'inspection périlleuse de bâtiments où se cachent potentiellement des insurgés. Le personnage de *Sergent York* fera quant à lui l'impasse sur son serment au moment où la situation l'exige. Paradoxalement dans *Démineurs*, le caractère individualiste et « tête brûlée » du sergent James lui vaut les foudres de ses deux collègues (l'un d'entre eux va jusqu'à lui mettre son poing dans la figure après une énième prise de risque inconsidérée) avant qu'au cours d'une

fusillade au milieu du désert, le personnage fasse preuve d'un sang-froid à toute épreuve qui va permettre au groupe de se sortir de cette situation.

1.2.2 Le soldat contre sa hiérarchie : *Stop-Loss* et *Green Zone*

Nous tenons ici deux exemples de films mettant en scène des « héros individualistes », mais dont l'héroïsme va cette fois s'incarner dans la rébellion. *Stop-Loss* (2008), réalisé par Kimberly Peirce correspond bien davantage au genre de la comédie dramatique qu'au film de guerre. La réalisatrice met en scène le retour au pays d'un groupe de jeunes soldats ayant vécu en Irak des expériences traumatisantes (le film commence sur le front, avec une scène de fusillade extrêmement violente, avant de situer le reste de l'action aux États-Unis). L'un d'entre eux, Brandon (Ryan Phillippe), apprend soudainement que l'armée a prolongé son contrat sans qu'on lui ait demandé son avis (une pratique controversée de l'armée américaine, surnommé *stop-loss* et qui donne son titre au film). Il part en cavale, accompagné par la petite amie d'un de ses camarades, lequel a sombré dans la folie, victime du syndrome de stress post-traumatique. Son objectif est d'arriver jusqu'à Washington afin de faire entendre sa cause auprès d'un sénateur influent. Dans ce film, on assiste au délitement d'un *band of brothers*. En effet, dans *Démineurs* à titre d'exemple, l'épreuve soude le groupe ; à l'inverse dans *Stop-Loss*, l'épreuve de la guerre va détruire un groupe d'amis d'enfance : le personnage principal ne veut pas retourner sur le front, un de ses amis souhaite le faire changer d'avis, un autre se suicide... Sur ce point, le scénario rappelle la fin de *Voyage au bout de l'enfer*¹⁹ (1978) de Michael Cimino, où un groupe d'amis va voler en éclat après qu'ils soient revenus du Vietnam. Malgré la conclusion quelque peu « politiquement correcte » où les deux amis rivaux finissent par se réengager tous les deux sous le drapeau américain, le film dresse un tableau particulièrement sombre des effets de la guerre sur cette jeune génération de soldats. Le personnage principal, Brandon, se retrouve face à un dilemme : faire sécession avec la communauté (sa famille, les citoyens de sa petite ville natale, et en dernière instance : la nation) où ne plus retrouver le borbier irakien. Un paradigme décrit précisément par Michel Cieutat : « *Au cinéma le conflit entre l'individuel et le collectif demeure malheureusement permanent, car la réussite de la communauté dépend entièrement du bonheur de l'individu.*

¹⁹ *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter)*, Michael CIMINO, États-Unis, 1978.

*Or celui-ci se heurte constamment à la société qui le brime dans ses aspirations*²⁰ ».

Notre deuxième « rebelle » se retrouve dans *Green Zone* (2010) de Paul Greengrass. À l'image d'*American Sniper*, ce film est une grosse production, avec un casting hollywoodien et des scènes d'action spectaculaires. On suit l'officier Roy Miller (Matt Damon) à Bagdad pendant les premières semaines de l'invasion de 2003. Ce dernier dirige une unité chargée de retrouver les « armes de destruction massive » qui ont servi de prétexte au gouvernement américain afin d'envahir l'Irak et destituer Saddam Hussein. À force de fouiller et de ne trouver aucune trace d'arme chimique, Miller finit par s'interroger sur la véracité des informations qui lui sont fournies par ses supérieurs, et se retrouve au cœur de la machination mise en place par une partie de l'état-major américain, qui a sciemment fourni de fausses informations à des journalistes peu scrupuleux afin de justifier l'intervention sur le sol irakien.

Green Zone pousse la logique du « héros individualiste » jusqu'au bout. On retrouve la mise en place du duo constitué du réalisateur britannique Paul Greengrass et de l'acteur Matt Damon dans leur fameuse collaboration pour la saga de films d'action *Jason Bourne*, qui suit les pérégrinations d'un ancien tueur à gages des services secrets américains à travers le monde, où il cherche à la fois à échapper à ces derniers tout en menant une enquête. Dans *Green Zone*, on retrouve Matt Damon dans ce rôle de « l'homme qui en sait trop ». Il sera aidé dans son enquête par un Irakien, ancien combattant de la guerre des années 1980 contre l'Iran. Mais dans son « camp », Miller ne peut compter que sur lui-même : et c'est ce qui fait de lui un héros, au sens où l'entendait Alexis de Tocqueville en 1935 dans ses réflexions sur la jeune société américaine : « *Aux États-Unis, la valeur guerrière est peu prisée, le courage qu'on connaît le mieux et qu'on estime le plus est celui qui fait braver les fureurs de l'Océan pour arriver plus tôt au port, supporter sans se plaindre les misères du désert, et la solitude, plus cruelle que toutes les misères*²¹ ». Paradoxalement, alors qu'aux États-Unis *Green Zone* a été accusé d'être un film explicitement « antiaméricain » par certains critiques²², on peut aussi voir dans la rébellion du personnage incarné par Matt Damon une sorte de révolte d'un

²⁰ CIEUTAT Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 1 : le Rêve et le Cauchemar*. Paris, éditions du Cerf, 1988, p. 156.

²¹ DE TOCQUEVILLE Alexis. *De la démocratie en Amérique : Souvenirs, L'Ancien Régime et la Révolution*. Laffont, 2012, p. 590.

²² SMITH Kyle. « New Damon flick slanders America ». New York Post, 9 mars 2010. En ligne : <http://nypost.com/2010/03/09/new-damon-flick-slanders-america/> [consulté le 22/12/16]

citoyen américain « moyen » étant donné qu'aucune indication biographique n'est fournie. Au-delà de sa dimension militaire, le personnage est définissable uniquement comme « un homme américain ». Il est par ailleurs l'un des rares personnages affichant constamment sur son épaule un *patch* du drapeau des États-Unis.

Nous venons de décrire des personnages de « héros militaires » individualistes. La sous-partie suivante s'attache à décrire une figure quasi contraire : le *grunt*, un antihéros qui obéit à la logique de groupe tout en cultivant paradoxalement une logique individualiste.

1.3 Le *grunt*

Le mot « *grunt* » est censé illustrer le rôle d'un soldat d'infanterie en plein effort lorsqu'il transporte son matériel. Cette expression est typique de l'argot utilisé par les soldats américains entre eux, et naît probablement pendant la guerre du Vietnam avec l'affluence de jeunes peu qualifiés appelés dans les rangs de l'armée²³. Elle désigne le soldat d'infanterie « de base », sans compétence particulière, souvent d'origine populaire. Nous l'utilisons ici pour désigner le « antihéros militaire » devenu une figure récurrente du cinéma de guerre américain.

1.3.1 L'insolence disciplinée

La caractéristique première du *grunt*, c'est sa dimension paradoxale. En effet, bien qu'appartenant à l'ordre des militaires, qui renvoie à des concepts tels que la hiérarchie, la discipline, ou encore l'ordre ; le *grunt* se manifeste justement par son aspect indiscipliné. Les soldats que l'on peut voir dans des films de la guerre du Vietnam comme *Platoon*²⁴ (1986) ou *Full Metal Jacket*²⁵ (1987) correspondent bien à cet esprit, avec leur casque marqué d'inscriptions (dont le fameux « *Born to die* ») et porté de travers, avec un paquet de cigarettes attaché sur le côté, un rasage approximatif... Une dimension « négligée » au niveau de l'uniforme que l'on ne retrouve pas dans les films de la guerre d'Irak, même si elle n'est pas pour autant totalement absente. En effet, des passages de la série *Generation Kill* abordent ce sujet de manière comique. Par exemple lorsque les soldats essayent la

²³ BAKER Martin, *A 'Toxic' Genre : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, p. 66.

²⁴ *Platoon*, Oliver STONE, États-Unis, 1986.

²⁵ *Full Metal Jacket*, Stanley KUBRICK, États-Unis - Royaume-Uni, 1987.

combinaison qu'ils sont censés avoir constamment à leur disposition en cas d'attaque chimique (qui n'arrivera jamais) et qui s'avère extrêmement compliquée à enfile, alors qu'un gazage présupposerait qu'ils soient capables d'être protégés en quelques secondes ; ou lors de scènes où un officier particulièrement nerveux harcèle littéralement les jeunes recrues sur leur rasage qui doit être, d'après le règlement interne à l'armée, absolument impeccable. Cela nous amène sur le thème de l'opposition entre les soldats issus des milieux populaires et certains de leurs sous-officiers, officiers ou sergents-chefs issus des classes supérieures et représentés comme des arrivistes, qui constitue un élément narratif classique du cinéma de guerre américain, présentant le soldat, le *grunt* comme « *l'homme du peuple, le GI, l'appelé, qui transporte dans les casernes ses bonnes vieilles habitudes d'individualiste américain*²⁶ ».

On en revient alors à ce que nous avons développé sur « l'amitié virile » dans notre sous-partie sur le *band of brothers*. Si « l'esprit *grunt* » ne se manifeste pas par l'accoutrement dans les œuvres de notre corpus, il subsiste par les dialogues. Dans la série *Generation Kill*, les dialogues entre les soldats (consistant bien souvent en un concours pour désigner celui qui saura insulter son interlocuteur de la manière la plus humiliante) sont d'une vulgarité qui frôle parfois l'absurde. Ce « virilisme » se trouve parfois là où on ne l'attendrait pas, par exemple dans le choix des musiques écoutées par les soldats. Un documentaire australien a été consacré à ce sujet : *Soundtrack to War*²⁷ (2005), où des soldats déployés en Irak parlent des musiques qu'ils privilégient sur le front : et ces derniers semblent privilégier des chansons aux titres évocateurs comme *Let the Bodies Hit the Floor* de Drowning Pool (utilisée pour la bande-annonce américaine de *Stop-Loss*) ou encore *Angel of Death* de Slayer. Nous parlons ici d'un documentaire, mais l'utilisation de musiques agressives dans la fiction comme « illustration sonore » pour les soldats en Irak se retrouve par exemple dans *The Hurt Locker* au moment où le personnage principal est introduit. Au début de *Battle for Haditha*²⁸ (2007), les soldats traversent le désert en 4x4 en écoutant à plein volume du rock agressif. On peut par ailleurs citer l'une des scènes de *Jarhead*, où les jeunes recrues sont invitées par leurs supérieurs à regarder sur grand écran la célèbre scène de *Apocalypse Now*²⁹ (1979) de Francis Ford Coppola où les hélicoptères de l'armée américaine prennent d'assaut un village

²⁶ CIEUTAT Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 2 : ambivalences et croyances*. Paris, éditions du Cerf, 1991, p.32.

²⁷ *Soundtrack to War*, George GITTOES, Australie, 2005.

²⁸ *Battle for Haditha*, Nick BROOMFIELD, Royaume-Uni, 2007.

²⁹ *Apocalypse Now*, Francis FORD COPPOLA, États-Unis, 1979.

vietnamien sur fond de *Die Walküre* de Richard Wagner.

1.3.2 Un combattant sans cause

Alors que les effectifs de soldats américains en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale et en Irak étaient en partie constitués d'appelés, qui s'exposaient à de lourdes sanctions judiciaires en cas de refus de s'engager, les conflits avec l'Irak se situent à une époque où l'armée américaine recrute encore des jeunes peu qualifiés, mais volontaires. Au cinéma, les motifs pour lesquels les personnages se sont engagés varient beaucoup. Dans le cas des *grunts*, on remarque que les considérations patriotiques, que l'on retrouve par exemple dans *American Sniper* sont généralement absentes. Le personnage principal de *Jarhead, la fin de l'innocence* déclare en voix off au tout début du film s'être engagé après avoir raté ses études. Dans *Generation Kill*, les personnages ironisent à de nombreuses reprises sur les motifs de l'invasion : « *Votez Républicain !* » déclame l'un d'entre eux à des civils irakiens. Lors du premier épisode, alors que le début du conflit n'a pas encore commencé et que la situation diplomatique est dangereusement instable, les personnages s'inquiètent d'une rumeur qui suppose la mort de la chanteuse Jennifer Lopez. Dans cette série, les jeunes soldats ne sont en aucun cas motivés par la lutte contre les « ennemis de l'Amérique ». Ils se moquent des lettres envoyées par des écoliers pour « encourager les troupes », et l'un d'entre eux va jusqu'à expliquer au reporter de *Rolling Stone* que les Marines peuvent être comparés à des pitbulls que le gouvernement américain maltraite et affame avant de les jeter sur l'ennemi. L'universitaire Martin Barker va jusqu'à écrire que le *grunt* est devenu « *un mercenaire virtuel*³⁰ ». Le son de cloche est tout aussi pessimiste dans *Battle for Haditha*, qui débute sur le mode du faux documentaire, avec des interviews de soldats qui partagent leurs incertitudes. La séquence s'achève sur un jeune soldat qui déclare explicitement qu'il ne sait pas ce qu'il fait en Irak.

L'analyse de la figure du *grunt* nous conduit à faire davantage référence à la nature du conflit, à l'époque à laquelle il se déroule, sur quel territoire il a lieu... C'est l'objectif partiel de la partie suivante, qui débute par la prolongation de la réflexion amorcée ici sur la figure du *grunt* en revenant plus longuement sur la question des parallèles entre la guerre d'Irak et la guerre du Vietnam qui nous intéresse au plus haut point dans la mesure où ce conflit « *est*

³⁰ BAKER Martin, *A 'Toxic' Genre : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, p. 68.

*devenu le repère incontournable de toute action militaire entreprise depuis [...] la filmographie de cette guerre [imprégnant] pareillement les réalisations portant sur les conflits ultérieurs*³¹ ». Par ailleurs, la partie qui s'achève ici avait pour objectif de montrer que la représentation du soldat américain au cinéma aujourd'hui présente des caractéristiques que l'on trouvait déjà dans les années 1940, bien avant la guerre du Vietnam.

³¹ JACQUET Michel, *Nuit américaine sur le Viêt-Nam : le cinéma U.S. et la "sale guerre"*, Parçay-sur-Vienne, Anovi, 2009, p.86.

2. Sur le front

On ne pourrait véritablement prétendre à une analyse de la représentation du soldat dans une guerre donnée sans prendre en compte le théâtre des opérations. Les guerres du Golfe (1991) et d'Irak (2003) sont des conflits où l'on retrouve les mêmes principaux belligérants, mais avec un déroulement fort différent. La deuxième guerre d'Irak tout particulièrement a pris des formes multiples : invasion, occupation, guerre civile... L'objectif de cette partie sera d'aborder la question de la représentation du soldat en prenant cette fois en compte les modalités d'époque et de lieu du conflit auquel il participe. Ainsi, nous débuterons en prolongeant une thématique esquissée au cours de la partie précédente : la comparaison (qui peut être très féconde sur certains points) entre le traitement cinématographique du conflit vietnamien et celui des conflits irakiens, ce qui nous amènera à questionner la manière dont les autochtones sont représentés dans leurs interactions avec les soldats américains. Nous nous intéresserons ensuite aux paysages au sein desquels les soldats américains évoluent dans les films de notre corpus, et de quelle manière ces villes et ces étendues désertiques influencent la mise en scène de la guerre. Puis nous étudierons les bouleversements apportés par la démocratisation massive de l'outil vidéo dans la représentation cinématographique du conflit, qui constitue probablement l'un des traits esthétiques parmi les plus distinctifs dans la représentation au cinéma des guerres opposant les États-Unis et l'Irak.

2.1 Du vietcong au djihadiste, du « *gook* » au « *hadji* »

On peut difficilement évoquer la production contemporaine de films de guerre américains sans évoquer la rupture qu'aura représentée la guerre du Vietnam (1965-1975³²) dans l'histoire de la représentation du soldat américain à l'écran. Cette rupture historique et politique dans l'histoire des États-Unis est palpable dans la plupart des films ayant pour toile de fond cette guerre. Comme l'écrit Michel Jacquet dans son étude sur la guerre du Vietnam dans le cinéma américain : « [...] *il est peu contestable que la guerre du Viêt-nam ait inévitablement remis en perspective toute reconstitution des interventions militaires passées. Dans le cinéma comme dans la société américaine, elle avait introduit un doute fondamental, un sentiment de vulnérabilité plutôt inédit, en même temps qu'elle avait signifié*

³² Il n'existe pas à proprement parler de « date officielle » à laquelle raccrocher le début du conflit vietnamien. Nous utilisons l'année 1965 étant donné que c'est à ce moment que les États-Unis déploient de manière massive leur armée sur ce territoire.

la fin d'une certaine forme d'innocence³³ ».

2.1.1 La « mauvaise guerre »

Il serait incorrect de faire de la guerre du Vietnam le premier conflit représenté de manière pessimiste par le cinéma américain. Un classique comme *À l'Ouest, rien de nouveau*³⁴ (1930) de Lewis Milestone représentait déjà de manière crue et sans concession l'extrême violence des combats de la Première Guerre mondiale et la désillusion de jeunes soldats (en l'occurrence des Allemands) après l'effusion patriotique du début de la guerre. Mais la guerre du Vietnam a été pour les États-Unis un véritable choc, décrit par l'universitaire Mark Straw comme « le premier moment où le public américain a pris conscience ou s'est questionné massivement sur la base brutale et belliqueuse de la politique étrangère américaine³⁵ ». En effet, si l'intervention américaine en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale est considérée de manière quasi unanime comme « bien-fondée » et ayant abouti à la fin du nazisme en Europe, la guerre du Vietnam bénéficie d'une « aura » symbolique nettement moins avantageuse. D'où cette remarque piquante du critique Norbert Multeau : « L'Amérique entretient avec ferveur une mémoire héroïque de la Deuxième Guerre mondiale que l'on appelle "the good war" (la bonne guerre), celle pour laquelle "les sacrifices étaient justifiés" et dont "le but était plus grand que la nation elle-même". Cette guerre "politiquement correcte" autorise le triomphalisme et la bonne conscience. C'est le djihad américain³⁶ ».

L'enlèvement du conflit, la jeunesse sacrifiée, l'éloignement géographique, la désillusion patriotique... Autant de thèmes communs à ces deux conflits que l'on va retrouver dans leurs cinématographies respectives. L'un des éléments qui apparaît comme le plus révélateur de cette dimension pessimiste concerne la représentation des brutalités commises envers les populations civiles autochtones. *Full Metal Jacket* (1987), *Platoon* (1986) et *Apocalypse Now* (1979) à titre d'exemples, contiennent chacun un ou des

³³ JACQUET Michel, *Nuit américaine sur le Viêt-Nam : le cinéma U.S. et la "sale guerre"*, Parçay-sur-Vienne, Anovi, 2009, p.10.

³⁴ *À l'Ouest, rien de nouveau (All Quiet on the Western Front)*, Lewis MILESTONE, États-Unis, 1930.

³⁵ STRAW Mark C., *The damaged male and the contemporary american war film : masochism, ethics and spectatorship*, University of Birmingham, 2010, p.7. Notre traduction.

³⁶ D'HUGUES Philippe, COUTAU-BÉGARIE Hervé (sous la direction de), *Le cinéma et la guerre*. Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2006, p.154.

passages montrant de manière explicite des crimes de guerre commis envers des civils. *Outrages*³⁷ (1989) en fait sa trame principale (le viol d'une jeune Vietnamienne par un groupe de *grunts*). Le réalisateur Brian de Palma reprend dix-neuf ans plus tard la même trame qu'il situe cette fois dans le contexte de la guerre d'Irak de 2003, ce qui donnera le film *Redacted*³⁸ (2007), inspiré lui aussi d'un fait réel. Un autre long-métrage, *Battle for Haditha* de Nick Broomfield, relate le massacre par des soldats américains de 24 civils irakiens après une attaque commise contre un de leurs convois.

Bien entendu, la violence n'est jamais montrée de manière unilatérale. Dans les films de notre corpus, les brutalités commises envers des civils sont souvent le fait des insurgés irakiens, qui montrent ainsi qu'ils sont les véritables « méchants » du film. L'exemple le plus caricatural provient de *American Sniper*, qui invente un leader islamiste surnommé « le Boucher », qui va transpercer avec une perceuse la tête d'un enfant irakien dont le père a « collaboré » avec les Américains. Dans *Démineurs*, le sergent James va sympathiser avec l'un des nombreux enfants irakiens qui vendent des objets (cigarettes, magazines et DVD pornographiques) à la criée. Il lui donne le surnom de « Beckham » après avoir rapidement joué au football avec lui, et manifeste beaucoup d'affection à son égard malgré le tempérament cynique qui le caractérise tout au long du film. Plus tard dans l'histoire, au cours d'une opération, le sergent James et son équipe découvrent le cadavre d'un enfant qu'on a mutilé afin de lui implanter des explosifs dans le corps, et qu'il va identifier (à tort) comme étant « Beckham », déclenchant chez lui une terrible colère, et bien sûr un désir de vengeance. Dans les exemples que nous venons de citer, le « monopole de la barbarie » est clairement attribué aux insurgés irakiens que combattent les soldats américains. Le long-métrage *Les Rois du désert*³⁹ (1999) de David O. Russell qui se déroule à la fin de la guerre du Golfe présente cette même caractéristique : les trois soldats incarnés respectivement par les acteurs Mark Wahlberg, Georges Clooney et le rappeur Ice Cube, malgré leur appétence pour l'argent (ils cherchent à voler l'or que Saddam Hussein aurait lui-même volé au Koweït) vont prendre d'énormes risques pour sauver des civils et un groupe de rebelles anti-Saddam. L'universitaire Matthew Alford décrit ce film comme « un produit idéologique inhabituel en termes hollywoodiens, qui commence à briser l'histoire officielle de la guerre du Golfe [mais néanmoins] en suggérant que les problèmes de l'Irak peuvent être résolus par l'utilisation de

³⁷ *Outrages (Casualties of War)*, Brian DE PALMA, États-Unis, 1989.

³⁸ *Redacted*, Brian DE PALMA, États-Unis, 2007.

³⁹ *Les Rois du Désert (Three Kings)*, David O. RUSSELL, États-Unis, 1999.

*la force américaine et seulement par elle*⁴⁰ ». Le président américain démocrate Bill Clinton⁴¹ déclara, dans un entretien donné au critique Roger Ebert en 2000 avoir « adoré⁴² » le film.

2.1.2 L'ennemi et l'étranger

Un point commun unit la guerre du Vietnam et la guerre d'Irak de 2003 : le fait qu'un territoire soit occupé et contrôlé militairement par des soldats américains, lesquels se retrouvent au contact d'une population qui ne partage que très peu de codes culturels en commun avec ces derniers, et qui coure le risque constant d'être amalgamée avec les insurgés : vietcongs communistes dans le premier cas, miliciens islamistes dans le second. Il s'agit donc bel et bien de deux *guérillas*, selon une définition donnée par le géostratège Gérard Chaliand : « *La guérilla, ou petite guerre, est aussi vieille que la guerre. Sa spécificité est d'être menée par des éléments irréguliers (« partisans », « insurgés », « révolutionnaires ») contre une armée régulière. Fondée sur la mobilité, la surprise et le harcèlement, son but traditionnel est d'affaiblir une armée, si possible en lui causant des pertes sensibles. [...] Les motivations peuvent être religieuses, patriotiques, sociales, etc.*⁴³ ». Précisons que la majorité des films de notre corpus prenant place sur le front irakien se déroulent au moment où l'armée de Saddam Hussein a été défaite, et où le pays sombre alors dans une guerre civile où différentes factions s'affrontent.

L'écart culturel, linguistique et ethnique qui sépare les soldats américains et les autochtones (Vietnamiens ou Irakiens) est un autre thème commun aux films de la guerre du Vietnam et de la guerre d'Irak. À chaque peuple « ennemi » son surnom disqualifiant : le qualificatif de « *gook* » pour les Vietnamiens, un terme injurieux désignant les Asiatiques remontant à la guerre de Corée. Pour les Arabes, le surnom trouvé est celui de « *hadji* ». On peut citer en complément le film *La Chute du faucon noir*⁴⁴ (2002) de Ridley Scott qui relate

⁴⁰ ALFORD Matthew, *Reel Power : Hollywood Cinema and American Supremacy*. Londres, Pluto Press, 2010, p.80. Notre traduction.

⁴¹ Précisons que Bill Clinton n'était pas à la Maison Blanche au moment de la Guerre du Golfe, le poste présidentiel étant occupé à l'époque par le républicain Georges H.W Bush.

⁴² EBERT Roger, « A seat in the balcony with Bill Clinton ». Roger Ebert Interviews, 3 février 2000 <http://www.rogerebert.com/interviews/a-seat-in-the-balcony-with-bill-clinton> [consulté le 17/03/17].

⁴³ HOLEINDRE Jean-Vincent, « L'âge des guerres irrégulières. Rencontre avec Gérard Chaliand » Sciences Humaines, 11 février 2012, https://www.scienceshumaines.com/l-age-des-guerres-irregulieres-rencontre-avec-gerard-chaliand_fr_29716.html [consulté le 14/02/17]

⁴⁴ *La Chute du Faucon Noir (Black Hawk Down)*, Ridley SCOTT, États-Unis, 2002.

l'intervention désastreuse de 1993 en Somalie, et où les miliciens somaliens sont appelés « *les squelettes* » par les soldats américains. Toujours sur la question du langage : les dialogues en langue locale (dans le cas présent, l'arabe) ne sont généralement pas sous-titrés, privant ainsi les autochtones de parole, leur propos n'étant perçu par la majorité du public occidental que comme une logorrhée incompréhensible. Mais les soldats américains rencontrent toujours, comme par miracle, des autochtones anglophones. Dans *Green Zone* par exemple, l'Irakien qui va aider l'officier Roy Miller dans son enquête parle un anglais impeccable et demande à être surnommé « Freddy » ; parallèle frappant : l'enfant irakien avec qui le sergent James sympathise dans *Démineurs* est anglophone lui aussi, et se fait surnommer « Beckham ». Ces personnages d'autochtones « positifs » voient deux de leurs caractéristiques identitaires majeures (le nom et la langue) gommés, ce qui leur donne leur place dans la trame narrative aux côtés des principaux personnages du film : les Américains. Le « Freddy » de *Green Zone* aura un geste transgressif à la fin du film : il abat un témoin-clé capturé par le sergent Roy Miller, en clamant que ce n'est pas à lui de décider du destin de l'Irak. L'ennemi quant à lui n'est que rarement mis en scène sous la figure du soldat irakien en uniforme répondant aux ordres de Saddam Hussein. Dans *Generation Kill*, cette figure est même tournée en ridicule lors d'une scène absurde où un soldat irakien se jette au pied des soldats américains pour se rendre. Le véritable ennemi, c'est le milicien islamiste sans uniforme, sans visage (généralement masqué par un *keffieh*), aux techniques de guérilla fourbes et imprévisibles (attentats à la voiture piégée, bombes IED placées dans le sol...). Dans le « roman national » cinématographique américain, l'Islamiste vient remplacer les deux figures du Mal au XXème siècle dans le cinéma de guerre : le Nazi (Deuxième Guerre Mondiale) et le Communiste (guerre de Corée et guerre du Vietnam).

American Sniper met en scène une rivalité mortelle entre le personnage principal et un autre tireur d'élite appartenant au camp d'en face. Ce dernier est dénommé « Mustafa » et présenté comme un Syrien ayant été médaillé aux Jeux Olympiques. Un autre personnage de *djihadiste* non-irakien apparaît brièvement dans la série *Generation Kill* : les soldats retrouvent le portefeuille d'un combattant qu'ils viennent d'abattre, et remarquent qu'il s'agit d'un étudiant syrien qui a écrit « *djihad* » sur ses papiers pour justifier son entrée sur le territoire irakien auprès des autorités du pays. L'un des soldats américains fait alors remarquer que ce jeune étudiant syrien est devenu subitement un *djihadiste* dès lors que l'armée américaine a mis les pieds sur le sol moyen-oriental. Les enjeux liés à la cohabitation

entre musulmans sunnites et chiites en Irak ne sont quasiment jamais pris en compte, à part dans *Green Zone* par exemple, qui montre un état-major désemparé de voir que « l'alternative » au régime baasiste risque d'être compliquée à mettre en place, lors d'une scène de réunion entre des représentants politiques irakiens qui finissent par se crier dessus alors qu'à l'extérieur, Bagdad recommence à briller des lueurs des explosions.

Les motivations de l'état-major américain qui ont conduit les soldats en Irak sont rarement évoquées, à l'exception justement de *Green Zone* qui en fait un élément-clé de son intrigue. Dans le film *American Sniper*, alors que le personnage principal est encore en phase de formation à l'armée, il assiste au déroulement des attentats du 11 septembre à la télévision, comme la majorité des Américains. S'en suit un gros plan sur son visage renfrogné au stand de tir, avant un coup de fusil. Quelques minutes plus tard, l'action se situe sur le champ de bataille irakien. La guerre en Irak est présentée comme une réponse aux attentats du 11 septembre 2001, une utilisation de la violence légitime telle qu'elle est exposée par le père du personnage principal au début du film, lors d'un *flashback*. Mais dans l'ensemble, la plupart des soldats affichent généralement un désintérêt voire une ignorance pour les enjeux du conflit (cf. notre sous-partie sur le *grunt*). La partie suivante vise cette fois à questionner le rapport entretenu par ces derniers avec les paysages urbains et naturels qui les entourent.

2.2 Paysages de la guerre

Nous avons précédemment insisté sur l'écart culturel qui sépare les soldats américains des irakiens qu'ils côtoient. L'écart se manifeste aussi par un dépaysement géographique : les soldats découvrent un pays désertique parsemé de quelques villages ruraux très modestes, et de grandes villes grouillantes de monde. Cette partie vise à prendre en compte dans l'analyse cette donnée géographique nouvelle. On considère alors, à l'instar de l'historien Alain Corbin, que le paysage est « *manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à une appréciation esthétique, de le charger de signification et d'émotions [...] le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré*⁴⁵ ». Nous débuterons par la représentation des villes dans les films sur la guerre d'Irak de 2003 : ce qui prolongera la thématique

⁴⁵ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, éditions Textuel, 2001, p.11.

précédemment abordée de la guerre de *guérilla*. Ensuite, ce sera le désert oriental, différent en tout point de la ville, qui est le décor habituel des films mettant en scène la guerre du Golfe de 1991, mais aussi de plusieurs films sur la guerre d'Irak de 2003.

2.2.1 Hystérie de la ville

Rentrés d'Irak, la bande d'amis de *Stop-Loss* profite d'un bal traditionnel en leur honneur organisé par la ville texane dont ils sont originaires. Un homme interpelle l'un des soldats : « *Dis-moi, est-ce qu'on gagne là-bas ?* ». Ce dernier répond cyniquement qu'il faudrait larguer un tapis de bombes sur les villes irakiennes, et ne plus pratiquer de combats urbains. Le film débute justement sur une scène de fusillade en pleine ville. Les soldats sont pris en sandwich au milieu d'une ruelle, ils ne peuvent reculer avec leur véhicule. Les miliciens sont dans les bâtiments et leur tirent dessus depuis les balcons et les fenêtres. L'un des soldats américains jette une grenade dans l'un des immeubles, puis y pénètre, et découvre avec effarement que l'explosion a tué plusieurs civils. Cette scène et sa violence brute symbolisent parfaitement les enjeux de mise en scène induits par la prise en compte du facteur urbain dans les films de la guerre d'Irak : l'ennemi peut se cacher n'importe où et attaquer à n'importe quel moment, dans un espace compact et restreint où évoluent aussi des civils qui récoltent systématiquement des dommages collatéraux.

La ville apparaît à l'écran comme un lieu où personne n'est en sécurité. Les soldats patrouillent au milieu de civils qu'ils suspectent toujours d'être de potentiels terroristes, à l'image de cette scène de *Démineurs* où le sergent James inspecte une voiture potentiellement piégée. Ses deux collègues regardent autour d'eux, et voient des civils observer la scène depuis des toits et des balcons. Les trois hommes sont comme encerclés par ces silhouettes inconnues, et la tension est palpable. Configuration similaire lors de l'impressionnante fusillade finale de *American Sniper*, où les soldats américains, coincés sur un toit, voient déferler autour d'eux les *djihadistes* au visage masqué, et qui arrivent par vagues avant d'être abattus à la chaîne comme dans un jeu vidéo. Dans le film de Clint Eastwood, les villes sont représentées comme des tas de ruines où la bataille entre soldats américains et insurgés fait rage, et où les rares civils restants appartiennent la plupart du temps au camp des « terroristes », à l'image de la femme et de l'enfant abattus par Chris Kyle au début du film.

L'un des grands éléments vecteurs de tension, c'est le *check-point* où sont positionnés les soldats américains pendant des journées entières. Le film *Redacted* en détaille le fonctionnement : chaque véhicule est inspecté, chaque individu fouillé (y compris les femmes, dans une sorte d'isoloir improvisé qui cache la scène aux hommes irakiens, mais permet dans le film à un soldat américain pervers de se livrer à des attouchements). Un plan général en accéléré sur le *checkpoint* laisse voir le déroulement d'une journée entière, l'extrême monotonie du travail ; et en même temps la tension générée par la possibilité d'une attaque. Une autre scène montre une voiture arriver à grande vitesse : les soldats, croyant à une attaque et appliquant la procédure, arrosent la voiture de balles, et découvrent qu'ils viennent de tuer un homme qui emmenait sa femme enceinte à la maternité.

À l'inverse les soldats, lors de leurs déplacements en véhicule, ont pour ordre de ne jamais s'arrêter, au risque de recevoir potentiellement un tir de roquette. Dans *Démineurs*, les personnages se retrouvent dans un embouteillage en pleine ville ; le soldat Elridge, jeune et un peu émotif, commence à paniquer et agite frénétiquement la mitrailleuse qu'il a entre les mains. Dans le long-métrage *Dans la vallée d'Elah*, le père d'un soldat découvre que son fils a filmé un accident où un jeune enfant a été écrasé par un pick-up roulant à pleine vitesse. On retrouve presque la même scène dans un documentaire, *The War Tapes*⁴⁶ (2006) qui est un montage construit à partir de *rushs* filmés par des engagés volontaires auxquels la réalisatrice Deborah Scranton a confié une caméra vidéo : une petite fille va être tuée par le véhicule militaire dans lequel se trouve le soldat-filmeur à cet instant.

Le film *Green Zone* propose un traitement particulièrement remarquable de son paysage urbain, la capitale irakienne Bagdad. L'enquête de l'officier Roy Miller l'amène à découvrir la *green zone*, une enclave de 10 km² ultra-sécurisée en plein cœur de Bagdad, où les diplomates et les journalistes vivent comme dans un centre touristique où l'*american way of life* est rendue possible au milieu d'une zone de guerre moyen-orientale : cocktails, *fast-food*, piscine... Une scène montre Roy Miller et ses soldats en treillis qui se retrouvent au bord de la piscine, au milieu des bikinis et des parasols. Ils font paradoxalement « fausse note » au milieu de cet univers aseptisé qui détonne avec le reste de la ville qui est alors plongée dans le chaos de la guerre. Or, la *green zone* est le lieu où se concentrent journalistes et diplomates, les uns étant alors le relai de la parole des autres, ce qui pose un grave

⁴⁶ *The War Tapes*, Deborah SCRANTON, États-Unis, 2006.

problème dans le transfert de l'information auprès du grand public.

La série *Generation Kill* situe la majorité de l'action dans le désert, mais compte plusieurs passages en ville (dont l'intégralité de l'épisode final qui relate la prise de Bagdad par les forces américaines). Systématiquement lorsque les soldats traversent une ville, ils sont attaqués par des ennemis : par exemple lors de la première fusillade de la série, qui est vécue par les soldats comme un grand moment d'adrénaline et dont ils se félicitent après, comme s'ils sortaient d'un tour de montagnes russes. La situation tranche avec les passages dans le désert qui sont généralement des moments d'attente pour les *grunts* surexcités observés par le journaliste Evan Wright, dont beaucoup n'attendent que de pouvoir « *s'en faire un* ». Dans *Démineurs* où la majorité de l'action se déroule en ville, l'action est toute aussi nerveuse (cela se ressent bien entendu grâce au cadrage et au montage extrêmement dynamiques, à l'approche très « documentaire »). Mais paradoxalement, la longue scène de fusillade au milieu du film se déroule dans le désert et possède, nous allons le voir, une approche assez originale qui dénote avec les scènes de fusillades urbaines évoquées précédemment.

2.2.2 Platitude du désert

Cette scène de *Démineurs* se déroule lors d'une escale dans le désert pendant laquelle les personnages principaux rencontrent des mercenaires britanniques, dont plusieurs vont être abattus par des tireurs embusqués situés à plusieurs centaines de mètres. Les trois soldats s'abritent derrière un talus, le sergent James est équipé de jumelles et assiste le sergent Sanborn qui a récupéré un fusil de précision. Les précédentes scènes « d'action » urbaines du film mettent en scène la proximité du danger de mort avec des explosifs que le sergent James manipule directement. Cette scène possède une logique inverse : les ennemis sont situés à une distance qui les rend difficilement visibles (plusieurs plans filmés au téléobjectif où la perspective est complètement écrasée viennent appuyer cette sensation) et par conséquent, extrêmement difficiles à atteindre avec une arme. Pendant plus de 10 minutes de film (qui correspondent diégétiquement à plusieurs heures), les soldats observent la petite bâtisse dans laquelle s'abritent les tireurs, en prenant le soin de calculer chaque tir. *Démineurs* n'est pas la seule œuvre de notre corpus qui présente le désert comme un endroit où le temps semble avoir été dilaté. Nous avons précédemment insisté sur l'ennui des soldats de *Generation Kill* qui traversent le désert koweïtien puis irakien dans l'attente des premiers accrochages avec

l'ennemi. En effet, le désert vu comme un paysage « *de méditation, de tentation, de contrition, de face à face avec la divinité*⁴⁷ », lequel « *autorise la retraite qui permet de trouver un lieu de prière et de méditation*⁴⁸ » apparaît comme contradictoire avec les caractéristiques du *grunt*.



Dans Démineurs (2009), le danger est à portée de main, ou presque inatteignable...

Le long-métrage *Jarhead, la fin de l'innocence* de Sam Mendes, qui se déroule pendant la première guerre du Golfe, propose une vision particulièrement remarquable de ce conflit, au regard de cette question du désert pris comme un lieu où ne prédomine rien, si ce n'est le vide et l'horizon. Stationnés sur une base militaire au milieu du désert, les soldats attendent désespérément l'ennemi, mais leur poste de soldats d'infanterie est négligé au profit des frappes aériennes. *Jarhead* a souvent été comparé au roman *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati, publié en 1940 en Italie. Le parallèle est évident sur plusieurs points : une base militaire perdue dans l'immensité du désert, l'attente d'un ennemi invisible... Vers la fin du film, le personnage principal incarné par l'acteur Jake Gyllenhaal et un deuxième soldat ont dans leur ligne de mire des soldats ennemis. Un supérieur arrive soudainement et leur demande de ne pas tirer, et de plutôt admirer le bombardement qu'il ordonne par radio. Le deuxième soldat supplie le supérieur de le laisser tirer sur la cible : « *On est ici pour ça !* ». Ils ne tireront finalement pas, et la scène se termine sur le visage las du personnage principal, observant les explosions de manière impassible. Même sentiment d'inutilité et d'absurdité lorsqu'après une longue marche à travers le désert à la recherche de l'ennemi, les soldats finissent par rebrousser chemin en traversant une route pilonnée par les forces aériennes, et où s'entassent les restes de char et les cadavres de soldats irakiens.

⁴⁷ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, éditions Textuel, 2001, p.63-64

⁴⁸ *Ibid*

Les scènes que nous venons d'évoquer soulèvent une thématique : celle du point de vue. La représentation médiatique de la guerre du Golfe a soulevé de nombreux questionnements, le philosophe Jean Baudrillard allant jusqu'à déclarer, non sans provocation, que « *la guerre du Golfe n'a pas eu lieu*⁴⁹ » dans la mesure où, pour lui, le conflit s'était déroulé essentiellement sur les écrans des radars américains. Dans la sous-partie suivante, nous revenons sur l'utilisation de la vidéo, une technologie qui permet la création et le partage d'images d'une manière extrêmement plus dynamique et efficace qu'au temps des deux guerres mondiales et du conflit vietnamien.

2.3 Un conflit « vidéosphérique »

Le concept de « vidéosphère » est emprunté au philosophe Régis Debray. Dans son système de pensée « médiologique », la « *vidéosphère* » succède à la « *logosphère* » (ère durant laquelle l'écrit aura été le support de transmission primordial) puis à la « *graphosphère* » (une ère qui s'ouvre à partir de l'invention de l'imprimerie⁵⁰). Le régime vidéosphérique apparaît comme l'une des meilleures manières de définir les nouveaux enjeux esthétiques et politiques introduits par l'irruption des nouveaux moyens d'expression et de communication (caméscopes, téléphones portables, et bien sûr, télévision) caractérisant notre société contemporaine. La deuxième guerre d'Irak intervient alors que la « vidéo domestique » est devenue une pratique courante dans la plupart des pays dits « développés » où le caméscope, prenant la suite de l'appareil photo, devient l'un des principaux moyens d'expression populaire afin de conserver des images d'événements marquants : mariages, naissances, anniversaires... et déploiement sur le front. La vidéo est devenue le moyen d'expression privilégié des soldats, documentant leur périple à la manière d'un touriste en vacances dans une quelconque contrée exotique. Dans cette partie du mémoire, nous allons tenter de mettre en lumière les nouveaux enjeux esthétiques (et par extension, politiques) induits par la massification du support vidéo, en prenant pour exemple les films de notre corpus incluant de manière plus ou moins structurante cette nouvelle dimension esthétique.

⁴⁹ BAUDRILLARD Jean, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, éditions Galilée, 1991, 104 p.

⁵⁰ DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 388-389.

2.3.1 La vidéo comme point de vue

Le long-métrage *Redacted* (2007), réalisé par Brian de Palma est une fiction qui emprunte aux codes esthétiques du documentaire ; ce film prend la forme d'un montage réalisé à partir de différentes « sources » : reportages, séquences vidéos non professionnelles, vidéos extraites de sites Internet... Centrées autour d'un même événement (l'expédition punitive organisée par des soldats américains contre les civils d'un village irakien), la diversité de ces « sources » donne l'impression d'une représentation objective de l'événement, où différents points de vue s'entrecroisent. Dans *Outrages* (1989), où Brian de Palma traitait du même sujet dans le contexte de la guerre du Vietnam, l'évènement et ses suites judiciaires étaient narrées de manière classique, en s'attachant au point de vue d'un soldat qui assistait impuissamment aux exactions, prenant alors l'initiative de dénoncer ses camarades auprès de la hiérarchie militaire, non sans conséquence. *Redacted* offre au contraire une multiplicité des points de vue subjectifs, très justement remarquée dans la critique publiée par la revue *Positif* à la sortie du film en France : « *Il ne s'agit plus ici d'une mise en scène du regard sur un fait, mais plutôt des discours portés autour de celui-ci*⁵¹ ». On retrouve néanmoins un soldat américain, Salazar, comme personnage principal. Ce dernier souhaite étudier en école de cinéma après l'armée, il prend alors l'initiative de filmer son déploiement en Irak dans le but de réaliser un documentaire. Ses *rushs* constituent donc une grande partie du film, Salazar est un acteur, mais aussi un narrateur indispensable au déroulement de l'histoire. C'est lui qui filme les meurtres et le viol commis par les autres soldats. À la fin du film, il passe littéralement de l'autre côté de la caméra, en étant kidnappé par des insurgés qui vont réaliser une vidéo de propagande où l'on voit son exécution. La guerre étant souvent le théâtre d'un combat entre différentes propagandes, il n'est pas étonnant de retrouver dans certains films de notre corpus la présence de vidéos de propagandes (reconstituées ou non) réalisées par des insurgés irakiens. Dans une scène de *American Sniper*, le personnage principal regarde sur sa télévision des vidéos de meurtres commis par son « rival » Mustafa. La présence sur l'écran du salon familial de ces images de guerre n'ayant pas été soumises aux filtres médiatiques et politiques américains illustre bien le désarroi dans lequel plonge le personnage de Chris Kyle, ce dernier souhaitant alors retourner combattre et abandonner temporairement le foyer.

⁵¹ EISENREICH Pierre, « *Redacted : revu et corrigé. Où est l'autre ?* », *Positif* - Revue mensuelle de cinéma, mars 2008, p.45.



American Sniper (2015)



Alive Day Memories : Home From Iraq (2007)

On retrouve le même type d'images de propagande insurgée dans un documentaire produit par la chaîne de télévision américaine HBO, *Alive Day Memories : Home From Iraq*⁵² (2007). Ce documentaire est constitué d'une suite d'entretiens menés par le comédien James Gandolfini avec des soldats américains ayant frôlé la mort en Irak. Le film fait appel à de nombreux éléments vidéo (extraits de reportages, vidéos personnelles...) dont des clips de propagande où les insurgés ont filmé leur attaque pour la revendiquer ensuite sur Internet. Il s'agit de vidéos où l'on voit systématiquement la même scène : un véhicule blindé américain qui roule, puis une explosion se produisant à proximité, suivie des exclamations de joie des insurgés qui se trouvent hors du champ de la caméra. Dans le cas des soldats américains, la vidéo apparaît comme un moyen « d'humaniser » ces derniers, comme lorsque le montage du documentaire fait apparaître le passé de gymnaste d'un soldat, ou les pas de danse d'une vétérane après son opération aux jambes. À l'inverse, les vidéos des insurgés font ressortir des aspects purement négatifs : se manifestant à l'écran uniquement de manière sonore : leurs cris de joie (« *Allahu Akbar !* ») résonnent après l'explosion de la bombe qu'ils ont placée de manière sournoise sur le trajet des soldats américains.

2.3.2 La vidéo comme souvenir

Les récits des soldats avec lesquels s'entretient James Gandolfini dans *Alive Day Memories : Home from Iraq* ne sont pas seulement illustrés par les vidéos de propagande insurgée décrites précédemment. On retrouve aussi dans le montage des vidéos filmées par les soldats eux-mêmes, et des extraits de *rushs* de reportages télévisés, qui viennent prolonger et mettre en image la parole des soldats. Le long-métrage de fiction *Dans la vallée d'Elah* de Paul Haggis met en scène une autre démarche, où le médium vidéo joue un rôle fonctionnel :

⁵² *Alive Day Memories : Home From Iraq*, Jon ALPERT, États-Unis, 2007 (TV).

mais il faut d'abord situer l'intrigue du film. Hank Deerfield (Tommy Lee Jones), retraité de la police militaire et résidant au Nouveau-Mexique, est le père d'un jeune soldat parti sur le front irakien. Il apprend que ce dernier est revenu au Nouveau-Mexique, or il ne s'est pas manifesté auprès de son père. Le jeune soldat, porté disparu, est accusé de désertion par l'armée, ce que Hank Deerfield, fervent patriote, ne peut concevoir de la part de son fils ; il se lance alors dans une enquête à sa recherche, qui aboutira à la découverte de son meurtre par d'autres soldats.

Au début de son enquête, Deerfield se rend dans la caserne où son fils a logé, et retrouve des effets personnels appartenant à ce dernier, dont un téléphone portable sur lequel il trouve des fichiers vidéo qu'il n'arrive pas à visualiser. Il confie alors l'engin à un informaticien qui va restituer les fichiers vidéo un à un, laissant apparaître progressivement des événements douloureux. Ces vidéos de mauvaise qualité technique montrent explicitement peu de choses : des cris, des coups de feu, puis la mort accidentelle d'un enfant irakien. C'est davantage l'aspect formel qui symbolise leur nature de souvenirs refoulés : ces fragments pixellisés et saturés se découvrent progressivement au fur et à mesure que l'intrigue du film avance. La vision de ces vidéos va pousser le personnage principal à la réflexion, étant donné qu'il avait lui-même participé à ce « refoulement » : les vidéos le ramènent au souvenir d'un appel téléphonique désespéré de son fils, que l'ancien soldat vétéran du Vietnam et fervent patriote américain avait presque oublié.

Cette dimension « réflexive » de la vidéo se retrouve à la toute fin de la série *Generation Kill*. La bande de *grunts* que l'on a suivi sur sept épisodes se rassemble pour regarder sur une télévision les images filmées par l'un d'entre eux depuis le début du périple. S'entremêlent des passages où les soldats s'amusent devant la caméra, mais aussi des séquences de combat. Cet absurde *patchwork* visuel déclenche l'hilarité des soldats, puis progressivement, ces derniers quittent la pièce avec un air écœuré. Les *grunts* ne supportent pas la vision de leurs actes à travers un écran de télévision. Le seul soldat à rester devant l'écran avec un sourire aux lèvres, c'est Trombley, le soldat le plus jeune, et aussi le plus caricatural de ces hommes à peine sortis de l'adolescence que le journaliste Evan Wright décrit dans son livre (ayant été à l'origine de cette série) comme « *la première génération*

*d'enfants jetables*⁵³ » des États-Unis, biberonnés aux jeux vidéo et à la télé-réalité. Cette scène peut être utilisée pour répondre à la scène de *Jarhead* où les jeunes recrues ont droit à une projection de *Apocalypse Now* et sa célèbre scène d'attaque en hélicoptère, qui suscite la joie de ces derniers. Dans *Generation Kill*, la vision d'une guerre « sans filtre » sur un petit écran de télévision suscite la nausée des soldats. Dans *Jarhead*, la vision d'une guerre « romancée » sur grand écran suscite la ferveur.



Jarhead : la fin de l'innocence (2005)



Generation Kill (2008)

C'est donc l'une des principales singularités de la représentation à l'écran des conflits du Golfe à l'écran : la prise en compte du régime vidéosphérique, qui rend possible de nouvelles façons de raconter l'expérience de la guerre, en particulier à l'échelle individuelle du soldat (les images du viol et des meurtres de *Redacted* existent car un soldat en possession d'un caméscope était présent sur les lieux du crime). Dans la réalité, la possibilité pour les soldats de documenter leur guerre pose de véritables problèmes aux états-majors : l'universitaire canadien Tanner Mirrlees parle d'une « *Youtube War*⁵⁴ » qui voit le célèbre site de partage de vidéos devenir un véritable champ de bataille numérique, où s'opposent les contenus produits par les services de propagande de l'armée et les vidéos de vétérans prenant position contre les guerres interventionnistes. Comme le remarque Régis Debray : « *La guerre fait brutalement sortir chaque système médiatique de sa préhistoire administrative et juridique*⁵⁵ ». Les champs de bataille « alternatifs », c'est l'objet de la partie suivante, où nous allons nous intéresser à la représentation du soldat dans le cadre étasunien, et non plus celui des terrains d'opérations. La thématique de cette partie sera justement cette « extension du

⁵³ WRIGHT Evan, *Generation Kill : living dangerously on the road to Baghdad with the ultraviolet Marines of Bravo Company*. Londres : Corgi Books, 2004, p.19. Notre traduction.

⁵⁴ MIRLEES Tanner, « *The Canadian Armed Forces "YouTube War": A Cross-Border Military-Social Media Complex* », *Global Media Journal – Canadian Edition*, vol. 8, pp. 71-93.

⁵⁵ DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 351.

domaine de la guerre » : analyser la manière dont sont mis en scène les affects des guerres à l'étranger sur le sol américain.

3. Un autre champ de bataille : les États- Unis

Le thème de la guerre à l'étranger vécue depuis le territoire américain n'est pas nouveau dans le cinéma étasunien. On peut citer un exemple datant de la Seconde Guerre mondiale, le long-métrage *Depuis ton départ*⁵⁶ (1944) de John Cromwell, un mélodrame de trois heures sur les conséquences du départ sur le front d'un père de famille américain, et dont la phrase d'accroche à sa sortie était : « *Voici l'histoire d'une invincible forteresse : l'Amérique* !⁵⁷ ». L'enjeu de cette dernière partie sera d'analyser la manière dont est représentée cette « *invincible forteresse* » en gardant la figure du soldat comme principal référent. Nous débuterons par la question de la représentation des blessures de guerre, aussi bien physiques que psychologiques. Puis nous aborderons la thématique de l'opposition entre l'univers militaire et l'univers civil, dans le cadre de films où la figure du soldat se voit représentée comme étant « *dépaysée* » dans son propre pays. Pour conclure cette partie, et d'une certaine manière préconclure ce mémoire, nous effectuerons un coup de projecteur sur un film en particulier : *Un jour dans la vie de Billy Lynn* de Ang Lee, où s'entrecroisent la quasi-intégralité des thématiques abordées dans ce mémoire autour de la question de la représentation de la figure du soldat.

3.1 Traumatismes physiques et psychologiques

La question de la représentation à l'écran des stigmates physiques et mentaux produits par l'expérience de la guerre n'est pas neuve. Le grand réalisateur américain John Huston avait réalisé un documentaire, *Que la lumière soit*⁵⁸ (1946), sur la prise en charge médicale de vétérans de la Seconde Guerre mondiale souffrants de troubles psychiatriques lourds. Cette œuvre a été censurée jusque dans les années 1970⁵⁹ : la décennie qui voit arriver dans les salles obscures le film très dur de Dalton Trumbo, *Johnny s'en va-t-en guerre*⁶⁰ (1971), où le personnage principal (incarné par Timothy Bottoms) est un soldat américain de la Première Guerre mondiale rendu sourd, muet, aveugle, et infirme par l'explosion d'un obus. Dans cette sous-partie, nous aborderons ces questions dans le cadre des cinématographies des guerres du Golfe, en interrogeant la manière dont sont portées à l'écran ces figures de soldats martyrs.

⁵⁶ *Depuis ton départ* (*Since You Went Away*), John CROMWELL, États-Unis, 1944.

⁵⁷ BENEZET Erwan, *Washington-Hollywood : comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Armand Colin, 2007, p.29.

⁵⁸ *Que la lumière soit* (*Let There Be Light*), John HUSTON, États-Unis, 1946.

⁵⁹ *Ibid*, p.33.

⁶⁰ *Johnny s'en va-t-en guerre* (*Johnny Got His Gun*), Dalton TRUMBO, États-Unis, 1971.

3.1.1 Le syndrome post-traumatique

Le thème abordé ici constitue un véritable sujet (et enjeu) de société aux États-Unis, où les soldats de retour d'Irak souffrent pour 20% d'entre eux du syndrome de stress post-traumatique, contre 11% des militaires américains ayant participé à l'intervention en Afghanistan, d'après les chiffres gouvernementaux⁶¹. Il est donc naturel que le cinéma étasunien s'en soit emparé. Il s'agit à l'échelle de notre corpus d'un des thèmes qui revient le plus souvent dans les films, en particulier ceux qui traitent du conflit irakien de 2003. Cette thématique occupe une grande partie du documentaire *The War Tapes*, où les soldats sont filmés après leur séjour irakien, et témoignent de ces troubles psychologiques.

Le personnage principal de *American Sniper*, Chris Kyle, a la particularité d'avoir été doublement la victime du syndrome de stress post-traumatique, dans la mesure où lui-même l'a subi après être revenu du front (ce qui est montré à plusieurs moments au cours du film) avant de mourir abattu sur un stand de tir par un jeune soldat lui-même victime de traumatismes. Ce meurtre n'est pas montré dans le film, mais l'on peut voir Chris Kyle sortir de sa maison et emmener en voiture le jeune soldat, que le film introduit délibérément comme un personnage inquiétant avec un lent travelling qui laisse le temps d'apercevoir son regard lugubre. Les personnages victimes du syndrome peuvent être présentés comme des dangers potentiels pour leur entourage : toujours dans *American Sniper*, Chris Kyle crée la stupéfaction lors d'un barbecue en s'apprêtant à molester un chien qu'il a cru voir en train d'attaquer son fils. Dans le film *Stop-Loss*, l'un des personnages principaux sombre dans la folie : il frappe sa compagne, et finit à moitié nu dans son jardin, en train de creuser sa propre tombe. La fin du long-métrage *Dans la vallée d'Elah* dévoile que le fils du personnage principal a été tué par d'autres soldats, dont l'un d'entre eux est clairement présenté comme souffrant de troubles psychologiques. Ce qui fait remarquer par l'universitaire Martin Barker que le syndrome post-traumatique peut servir narrativement à « "expliquer" les abus [commis par les soldats] comme des éruptions involontaires⁶² ». On peut aussi citer, dans une moindre mesure, la série télévisée *Homeland*⁶³ (2011), où le personnage principal, Nicholas Brody

⁶¹ BADGER Emily, « Why the Iraq War has produced more PTSD than the conflict in Afghanistan ». The Washington Post, 3 avril 2014. https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2014/04/03/why-the-iraq-war-has-produced-more-ptsd-than-the-conflict-in-afghanistan/?utm_term=.ce9791688dc5 [consulté le 17/03/17]

⁶² BARKER Martin. *A 'Toxic Genre' : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, p.98-99. Notre traduction.

⁶³ *Homeland*, Howard GORDON, États-Unis, 2011 (TV).

(incarné par Damian Lewis) est un soldat retenu prisonnier au Moyen-Orient pendant huit ans par l'organisation islamiste Al-Qaïda. Accueilli sur le sol américain comme un héros, il présente de nombreux symptômes post-traumatiques qui suscitent l'inquiétude de sa famille et en premier lieu son épouse, qui le croyait mort, et a débuté une relation sentimentale avec l'un de ses amis soldats (ce qui rejoint la peur de l'adultère évoquée dans notre sous-partie sur le *band of brothers*). La première saison de cette série articule le suspense autour du personnage de Brody, présenté d'abord comme une victime, et dont on découvre progressivement qu'il a été embrigadé par ses ravisseurs, dans le but de commettre un attentat sur le sol américain.

Le syndrome de stress post-traumatique a été utilisé comme un élément dramatique d'une manière particulièrement intéressante dans les films *Un crime dans la tête*⁶⁴ (2004) de Jonathan Demme et *Bug*⁶⁵ (2006) de William Friedkin. Ces deux films se déroulent sur le territoire américain et mettent en scène un vétéran de la guerre du Golfe de 1991. Dans *Un crime dans la tête*, le vétéran Marco (incarné par Denzel Washington) fait partie d'un groupe de soldats qui a échappé à une attaque au Koweït grâce à l'intervention héroïque d'un autre soldat, lequel est aujourd'hui candidat à la fonction de vice-président des États-Unis. Marco souffre de troubles psychologiques (des cauchemars principalement) et découvre qu'il en est de même pour ses anciens camarades. Son enquête va l'amener à découvrir un complot : lui et les soldats de son unité ont été les cobayes d'une expérimentation secrète afin de rendre leurs cerveaux contrôlables à distance. Dans *Bug*, qui est une adaptation de la pièce de théâtre de Tracy Letts jouée pour la première fois en 1993, le vétéran incarné par Michael Shannon devient l'amant d'une femme isolée (Ashley Judd) qu'il va entraîner peu à peu dans son délire paranoïaque : l'homme est en effet persuadé d'avoir été la victime d'expérimentations secrètes de l'armée américaine qui lui aurait implanté dans le corps des insectes minuscules qui seraient en train de coloniser la chambre de motel de son amante, mais aussi son corps. Les deux personnages finissent par s'immoler. Dans ces deux exemples de films, les troubles psychologiques du soldat sont métaphoriquement associés à un pouvoir qui les dépasse. Néanmoins, toute la subtilité du film *Bug* réside dans le fait de faire comprendre au spectateur que le complot des insectes n'existe que dans le cerveau ravagé du personnage principal qui a

⁶⁴ *Un crime dans la tête (The Manchurian Candidate)*, Jonathan DEMME, États-Unis, 2004.

Il s'agit d'une réadaptation du long-métrage de John Frankenheimer, *Un crime dans la tête* (1962) qui mettait en scène des vétérans de la guerre de Corée et se situait dans le contexte de la Guerre Froide.

⁶⁵ *Bug*, William FRIEDKIN, États-Unis, 2006.

par contre bel et bien été un combattant de la guerre du Golfe. Dans une moindre mesure, on peut citer le film d'horreur *L'Échelle de Jacob*⁶⁶ (1990) réalisé par Adrian Lyne qui met en scène des vétérans de la guerre du Vietnam souffrant de cauchemars et d'hallucinations particulièrement violentes dues à l'ingestion pendant la guerre d'une drogue expérimentale censée décupler leurs capacités de combat. Cette représentation du soldat comme la victime centrale d'un complot nous ramène à notre partie sur la conception individualiste du héros militaire ne pouvant compter que sur lui-même.

3.1.2 Corps morcelés

La représentation à l'écran des blessures de guerre va souvent de pair avec la représentation des troubles post-traumatiques évoqués précédemment. Ainsi, dans *American Sniper*, le personnage principal qui souffre de blessures psychiques va être rejoint à l'écran par d'autres personnages de soldats auxquels les traumatismes physiques s'ajoutent aux troubles psychologiques.

C'est la fin du film qui insiste particulièrement sur cette thématique des handicaps physiques induits par le combat : du fait de ses troubles post-traumatiques, Chris Kyle rencontre un psychologue dans un centre pour vétérans ; le dialogue qui s'ensuit est d'abord l'occasion pour le personnage de rappeler qu'il ne regrette aucun des tirs létaux qu'il a pu effectuer en Irak, et qu'il n'en répondra qu'auprès de son « Créateur », ce qui correspond à la conception individualiste en vigueur que nous avons évoquée auparavant. Mais Chris Kyle regrette tout de même de n'avoir pu sauver plus de soldats américains, ce pourquoi le psychologue l'invite à s'investir auprès d'autres vétérans. Les deux scènes suivantes voient le personnage en compagnie de soldats handicapés physiquement, d'abord au centre pour vétérans, où l'un d'entre eux raconte comment il a perdu son avant-bras ; puis une ellipse nous amène en plein air, où Chris Kyle dirige une séance de tir sur cibles en compagnie de soldats en fauteuil roulant. Des rencontres qui permettent de « relativiser » pour le personnage, qui ne souffre d'aucun traumatisme physique malgré ses multiples séjours en Irak.

L'intervention de personnages de soldats amputés comme élément de « relativisation » pour le personnage principal se retrouve aussi dans *Stop-Loss*. Rappelons

⁶⁶ *L'échelle de Jacob (Jacob's Ladder)*, Adrian LYNE, États-Unis, 1990.

que ce long-métrage traite de la cavale à travers les États-Unis d'un soldat qui se voit réenrôlé de force pour l'Irak. L'une des étapes de son périple l'amène à un centre hospitalier pour soldats, où il revoit l'un de ses camarades, qui souffre de cécité ainsi que d'amputations au bras et aux jambes. Ce passage s'étend sur plus de dix minutes de film, et met en scène un dialogue en tête à tête entre le personnage principal, avec ses quelques points de suture au front (qui n'ont pas été causés par la guerre) et le vétéran au visage brûlé, qui se fait le relai d'un discours sur « la chance d'être en vie », tandis qu'autour d'eux des soldats amputés jouent au basket-ball et se promènent dans le parc. C'est la principale « fonction » de la figure du soldat mutilé : rappeler la valeur de la vie, à l'image du jeune homme amputé que Chris Kyle rencontre chez le garagiste, et qui le remercie pour l'avoir sauvé. Cette donnée se retrouve dans le titre du documentaire *Alive Day Memories : Home from Iraq* où l'acteur James Gandolfini mène des entretiens avec des soldats racontant l'instant où ils ont frôlé la mort en Irak. Le film montre sans détour leurs corps mutilés et amputés, parfois même avec le renfort de photographies prises pendant les opérations chirurgicales.

Une question se pose alors : à quel public s'adresse une œuvre comme *Alive Day Memories : Home from Iraq* ? À l'instar de l'ensemble des films cités dans cette étude, il s'agit d'une œuvre « grand public » s'adressant donc à une écrasante majorité de civils étrangers à la chose militaire (et dont nous faisons partie) ; ce qui nous amène à la thématique de la sous-partie suivante : la représentation à l'écran du clivage entre soldats et civils, entre territoire en guerre et territoire en paix.

3.2 Le civil contre le militaire ?

Le soldat revenu du front irakien n'affronte donc pas uniquement des traumatismes physiques et psychologiques, mais aussi d'un décalage entre vie civile et vie militaire. La façon dont ce paradigme s'illustre à l'écran sera donc l'objet cette sous-partie, où nous traiterons premièrement de la question du regard des civils sur les soldats, et plus particulièrement de la thématique de l'incompréhension mutuelle. Ensuite, la thématique du retour sur le sol américain sera traitée de la même manière que précédemment dans notre étude, lorsqu'ont été abordés les « paysages de la guerre » : nous étudierons la représentation du territoire américain, vu à travers plusieurs films comme un territoire hostile qui prolonge pour le soldat l'expérience de la guerre.

3.2.1 Le soldat incompris

Au sein de notre étude, la thématique du « soldat incompris » rejoint la description effectuée dans la première partie de la figure du héros militaire individualiste : le « soldat incompris » est un personnage qui doit faire face à l'isolement. Le soldat étant par définition rattaché symboliquement à la situation de guerre, les personnages de « soldats incompris » se retrouvent dans un contexte de « paix » : celui des États-Unis, ce qui constitue une dissension qui nourrit l'intrigue de plusieurs œuvres de notre corpus.

L'exemple le plus parlant se retrouve dans le long-métrage *Stop-Loss* où, revenant du front irakien, le personnage principal et sa bande sont d'abord accueillis comme des héros par leur communauté (une petite ville du Texas). On organise un bal en leur honneur, qui prend peu à peu une tournure de moins en moins festive, lorsque les soldats sont interrogés par les habitants curieux. L'un d'entre eux détaille la violence des combats, et plusieurs gros plans sur le visage gêné de personnages de civils interviennent dans le montage de la scène. Un autre civil propose une danse à l'épouse d'un des soldats. Cette dernière décline poliment, mais l'homme insiste légèrement, ce qui pousse le soldat à intervenir d'une manière légèrement agressive. L'homme s'éloigne et lâche cette phrase sarcastique : « *C'est toi le héros* », ce qui va déclencher la fureur du soldat qui se lève pour aller le frapper. Il est intéressant de voir que cette phrase est prise comme une insulte, juste après que le même personnage a évoqué de manière cynique le meurtre de « *hadjis* » et de leur « *putain de famille* ». Le même personnage se suicide à la fin du film, désespéré de ne pouvoir réintégrer l'armée, à l'inverse du personnage principal qui part en cavale à travers le pays après que son contrat ait été prolongé sans son aval.

Dans le cas des longs-métrages *Démineurs* et *American Sniper*, l'intrigue illustre aussi cette « cassure » entre le civil et le militaire. Nous avons déjà « accolé » ces deux œuvres plus tôt dans notre partie sur le héros militaire individualiste en mettant l'accent sur le caractère exceptionnel de ces personnages de militaires (un démineur à l'audace sans limites d'un côté, un tireur d'élite hors pair de l'autre), motivant leur représentation comme personnages « à part » méritant un traitement qui les différencie ostensiblement de la masse. On retrouve une similarité entre les deux films dans les passages de l'intrigue où le héros retrouve son

quotidien en dehors des opérations militaires. Dans *Démineurs*, l'intégralité du film se déroule en Irak à l'exception de ces quelques minutes qui clôturent le film. Le sergent James, montré pendant deux heures comme un « super-soldat » adepte des situations les plus périlleuses, se voit soudainement représenté dans des scènes du quotidien avec sa compagne et son jeune enfant : les courses au supermarché, le nettoyage de la gouttière, la vaisselle, le coucher du bébé... Des moments pendant lesquels le héros semble baigner dans une détresse qui n'est apparue à aucun moment à l'écran pendant son séjour irakien. Un gros plan sur son visage pensif avec une télévision qui n'affiche rien d'autre que du bruit blanc rappelle une scène de *American Sniper* où Chris Kyle fixe un écran de télévision éteint. Ce passage sans musique, empreint de morosité, aboutit aux dernières secondes du film : le sergent James retournant en Irak et retrouvant ses habits de démineur sur fond de musique entraînante, tandis qu'un compte à rebours apparaît à l'écran et annonce les 365 jours restants avant son prochain retour sur le sol américain. Une interrogation se dessine alors : cette « fuite » du sergent James est-elle l'expression d'une addiction à la guerre et plus précisément à l'adrénaline, ou bien d'un dégoût de l'*american way of life* (supermarché, télévision...) déconnectée de la réalité sordide vécue par les soldats américains sur des théâtres d'opérations étrangers ? La conversation tenue quelques minutes plus tôt par le héros avec sa compagne où cette dernière affiche une insensibilité totale vis-à-vis des morts en Irak semble aller dans ce sens.



Démineurs (2009)



American Sniper (2015)

Même représentation d'une « insensibilité du civil » vis-à-vis du militaire lorsque dans *American Sniper*, Chris Kyle est apostrophé dans la salle d'attente d'un garagiste par un jeune soldat amputé de la jambe, auquel il a sauvé la vie en Irak : autour d'eux, les quelques personnages de civils restent assis et semblent n'accorder aucune attention au dialogue, y compris lorsque le jeune soldat montre sa prothèse. La fracture entre le civil et le militaire est

alors poussée à son paroxysme : les deux personnages sont à la fois inaudibles et invisibles pour les civils qui les entourent : leur expérience n'est partageable avec ces derniers. Contrairement à *Démineurs* où la compagne du personnage principal n'apparaît qu'à la fin (elle est évoquée par le sergent James lors d'un dialogue plus tôt dans le film, ce dernier précisant alors qu'ils ne sont pas mariés), l'épouse de Chris Kyle dans *American Sniper* est un personnage important, qui apparaît à de nombreuses reprises dans le film (mettant en scène leur rencontre dans un bar, puis leur mariage, leurs débuts de parents...) entre les séquences de guerre prenant place sur le front. Elle est présente tout au long du film, y compris lorsque Chris Kyle se retrouve au cœur d'une fusillade alors qu'il dialoguait avec elle au téléphone, le montage alternant alors entre la scène d'action et les pleurs de l'épouse. À l'inverse de la compagne du sergent James de *Démineurs*, qui affiche un désintérêt total pour les questions guerrières, l'épouse de Chris Kyle est par exemple vue lors d'une scène d'enterrement de soldat, un gros plan sur son visage donnant l'impression que la mise en scène cherche à insister sur sa présence aux côtés de son mari lors de cette cérémonie. Ce qui ne l'empêche pas de se disputer violemment avec ce dernier lorsqu'il décide de repartir combattre. Mais Chris Kyle « résiste » et rempile tout de même pour un tour : l'honneur de l'armée passe avant la famille.

L'évocation de cette scène de dispute entre Chris Kyle et son épouse nous amène à la question du décalage entre le civil et militaire qui tourne alors au rapport conflictuel. L'incompréhension peut-elle être vectrice de tension au point qu'on puisse parler d'une nouvelle forme de guerre pour le soldat ? Dans la sous-partie suivante, nous prolongeons la réflexion en évoquant la représentation du territoire américain comme un nouveau champ de bataille pour le soldat.

3.2.2 Les États-Unis, un territoire hostile

Dans le cinéma américain, la représentation à l'écran du territoire étasunien comme le théâtre de nombreux conflits entre les hommes est commune, à l'image de la classique opposition entre *civilisation* (la société « civilisée ») et *wilderness* (le monde sauvage et ses habitants humains ou non) qui structure des longs-métrages classiques comme *La Prisonnière*

*du désert*⁶⁷ (1956) ou encore *Délivrance*⁶⁸ (1972). On pourrait par ailleurs faire allusion dans le cinéma des guerres du Golfe aux paysages désertiques de l'Orient qui peuvent, dans une certaine mesure, rappeler l'imaginaire du western : le personnage principal de *American Sniper* n'est-il pas présenté au début du film comme un cowboy de rodéos empreint des valeurs américaines traditionnelles que son père lui a sermonné pendant l'enfance ? Dans cette sous-partie, nous prolongeons la thématique de l'opposition du civil et du militaire énoncée précédemment, en mettant davantage l'accent sur les conflits que ce paradigme peut déclencher.

Un long-métrage en particulier cristallise cette thématique, il s'agit de *The Messenger*⁶⁹ (2009), une fiction réalisée par Oren Moverman. Le sujet est assez original : on suit le parcours d'un jeune soldat, Will Montgomery (Ben Foster), blessé à l'œil en Irak, de retour sur le territoire américain, et affecté comme officier au sein de l'unité de *casualty notifications*, en duo avec le capitaine Tony Stone (Woody Harrelson). Les deux hommes sont toujours des militaires, mais leur mission consiste à informer les proches d'un soldat de sa mort, selon un protocole extrêmement codifié qui ne laisse aucune place à l'émotion et à la compassion ; la transgression de ce principe par le personnage principal constituant l'un des principaux ressorts dramatiques du film. Le slogan figurant sur l'affiche française du film : « *le vrai combat les attend* » synthétise parfaitement l'enjeu du film, et par extension, de cette partie : le retour à la vie civile vécu comme un combat supplémentaire, parfois encore plus éreintant que la « véritable » guerre. Ce film représente l'opposition entre le civil et le militaire poussée d'une certaine manière à son paroxysme : les deux personnages principaux, en uniforme, se rendent à différentes adresses pour communiquer à des civils la mort récente de leur frère, de leur époux, de leur fils... Ce qui, bien entendu, déclenche des réactions empreintes d'émotion que les deux soldats ne doivent à aucun moment laisser transparaître de leur côté, y compris lorsqu'ils sont attaqués en tant que représentants de l'armée et donc de l'état américain qui est parfois mis en cause par les proches de tués, pour les avoir embrigadés dans une guerre jugée injuste.

⁶⁷ *La Prisonnière du Désert (The Searchers)*, John FORD, États-Unis, 1956.

⁶⁸ *Délivrance (Deliverance)*, John BOORMAN, États-Unis, 1972.

⁶⁹ *The Messenger*, Oren MOVERMAN, États-Unis, 2009.

Les longs-métrages *Stop-Loss* et *Dans la vallée d'Elah*, qui se déroulent dans le Sud des États-Unis, partagent tous deux l'implication de la thématique de la délinquance et de la criminalité dans leurs intrigues respectives. Hank Deerfield, le personnage principal du film *Dans la vallée d'Elah*, enquête au Nouveau-Mexique sur la disparition de son fils, jeune soldat rentré d'Irak. Après la découverte des restes de son cadavre brûlé dans le désert, il suspecte lourdement les gangs de trafiquants de drogue qui sévissent dans la région. Lui et l'enquêtrice qui va l'accompagner dans sa recherche de la vérité (incarnée par l'actrice Charlize Theron) vont à un moment du film se lancer à la poursuite de jeunes membres de gangs pour les interroger (peut-être la seule scène « d'action » du film) : Hank Deerfield en rattrape un et commence à le passer à tabac avant d'être forcé d'arrêter par les policiers. La fin du film fait découvrir au personnage une réalité beaucoup moins « consensuelle », dans la mesure où son fils a été assassiné par d'autres jeunes soldats.

Dans *Stop-Loss*, le personnage principal est impliqué au cours de sa cavale dans une bagarre avec des délinquants. Découvrant avec la jeune femme qui l'accompagne que leur voiture vient d'être « visitée », le personnage principal part à la recherche des auteurs du méfait (une vitre cassée) dans les ruelles alentour, alors qu'une musique de western démarre en fond. Il retrouve les délinquants et se bagarre avec eux, subtilise leur revolver et les force à se mettre à genoux en les traitant de « *hadjis* », comme en Irak... Dans les deux films, on retrouve une certaine attitude de « cow-boy » du personnage principal (justice expéditive et individuelle) justifiée par le caractère de « méchants » des personnages rencontrés à ce moment-là : des « racailles » en jean-baggy et bandana, qui rejoignent l'islamiste à keffieh dans le panthéon des « ennemis de l'Amérique ».



Dans la vallée d'Elah (2007)



Stop-Loss (2008)

Par ailleurs, les conditions dans lesquelles le corps du fils du personnage principal de *Dans La vallée d'Elah* est retrouvé (des ossements brûlés dans le désert) convoquent, d'une certaine manière, l'imaginaire propre au western : celui d'un Ouest américain désertique et sauvage habité par des Indiens hostiles auxquels on prête toutes sortes de pratiques morbides, à l'image du récent *Bone Tomahwak*⁷⁰ (2015), qui met en scène une tribu d'Indiens cannibales. Dans le cadre de l'analyse de ce film, le parallèle qu'on peut faire entre le décor désertique du Nouveau-Mexique et le désert irakien n'est probablement pas complètement incongru : la « prolongation » de la guerre se joue ici non seulement dans le rapport entretenu avec les autres personnages, mais aussi au niveau du paysage cinématographique.

Un jour dans la vie de Billy Lynn, le long-métrage qui fait l'objet de la sous-partie suivante et qui va nous permettre de préconclure cette étude sur la représentation du soldat américain dans le cinéma des guerres du Golfe se situe dans la continuité des deux longs-métrages que nous avons mis précédemment en parallèle : le soldat américain ne parvient pas à trouver sa place dans la société américaine qu'il a quittée temporairement pour aller combattre. Avec une interrogation centrale pour le personnage central : le soldat est-il forcément un héros ?

3.3 Le sens du combat : *Un jour dans la vie de Billy Lynn*

Adapté du roman *Fin de mi-temps pour le soldat Billy Lynn* (2012) de l'écrivain américain Ben Fountain, *Un jour dans la vie de Billy Lynn* (2016) a été réalisé par le cinéaste américano-taïwanais Ang Lee, qui a connu avec ce film un succès public très mitigé⁷¹, en comparaison avec ses réalisations précédentes. Billy Lynn, le personnage principal (incarné par Joe Alwyn) est un très jeune homme à peine sorti de l'adolescence (sa sœur lui fait remarquer avec humour qu'il a tué avant de perdre sa virginité), engagé dans l'armée faute de perspective d'avenir, à l'instar du personnage principal de *Jarhead, la fin de l'innocence*. Après son déploiement en Irak, la vie du personnage bascule définitivement lors d'un affrontement contre des insurgés. Billy Lynn se précipite au chevet de son supérieur blessé, le sergent Shroom (incarné par l'acteur bodybuildé Vin Diesel) et le traîne jusqu'à une tranchée,

⁷⁰ *Bone Tomahawk*, S. Craig ZAHLER, États-Unis, 2015.

⁷¹ 1,7 millions de dollars de recettes sur le territoire américain, avec un budget initial estimé à 40 millions de dollars. En ligne : <http://www.imdb.com/title/tt2513074/business> [consulté le 03/05/17]

tout en dégainant son arme de poing dans une geste de film d'action. Une caméra abandonnée par un reporter filme ce moment de bravoure du soldat (occultant le reste de la scène, mais nous y reviendrons), et la vidéo fait le tour des États-Unis. Le sergent Shroom est mort dans les bras de Lynn, mais ce dernier et le reste de son groupe de soldats (un *band of brothers* typique) sont temporairement démobilisés pour être accueillis en héros sur le territoire américain. La narration se concentre sur une journée : le groupe de soldats se rend au stade de Dallas afin de participer au spectacle de mi-temps d'un match de football américain, accompagnés par un producteur de cinéma qui cherche à faire adapter leur histoire au cinéma. Le déroulement du film est entrecoupé de *flashbacks* qui relatent le séjour de Billy Lynn en Irak et ses retrouvailles avec sa famille. Nous avons choisi de terminer le mémoire sur ce long-métrage récent, car son étude permet justement de convoquer plusieurs éléments importants que nous avons tenté de mettre en lumière tout au long de ce mémoire : l'articulation entre le groupe de soldats et le héros militaire individualiste, le questionnement autour des motifs de l'engagement, la prise en compte du facteur vidéosphérique, la représentation des traumatismes psychologiques et surtout, le conflit entre le civil et le militaire. Tout cela au sein d'un même film qui propose une sorte de mise en abîme intéressante, dans la mesure où la question de la représentation du soldat, dans une société où le spectaculaire et le divertissement priment, constitue l'un des thèmes principaux du film.

3.3.1 Le soldat dans une société de spectacle

La scène centrale du long-métrage, qui résume probablement tout le propos du film, que nous cherchons à mettre ici en lumière, réussit à être à la fois extrêmement comique et extrêmement tragique : pendant la mi-temps du match de football, le groupe de soldats est pris en charge par une chorégraphe qui leur donne les instructions de mise en scène : en uniforme, les soldats doivent arriver sur scène pendant une prestation du groupe de R'n'B Destiny's Child, qui interprète la chanson *Soldier* (le mot « soldat » étant utilisé dans les paroles de la chanson pour désigner le gangster selon les clichés de la culture hip-hop). Billy Lynn, le « héros » du jour, est placé au centre de la scène, au milieu des danseurs. Les effets pyrotechniques qui l'entourent lui rappellent les explosions de roquettes et les coups de feu : le montage effectue alors un *flashback* qui relate ces affrontements. Alors que le film débute sur la courte vidéo qui a rendu Billy Lynn célèbre, cette scène de *flashback* relate l'événement dans son intégralité, montrant au plus près ce qui s'est déroulé hors du champ filmé par la

caméra abandonnée d'un reporter : un insurgé réduit en bouillie humaine par une mitrailleuse, et un combat au corps-à-corps entre un autre insurgé et Billy Lynn, qui va lui planter un couteau dans la nuque pour s'extirper, avant de revenir vers le sergent Shroom qui agonise alors devant lui. La cérémonie de célébration du héros devient paradoxalement, pour lui-même, un véritable calvaire à franchir. Après la fin du spectacle, Billy Lynn déclare : « *C'était n'importe quoi* ». Le sergent qui l'accompagne lui répond ironiquement qu'il vient d'assister à un jour normal en Amérique. Au préalable, la présence des soldats dans les tribunes avait été annoncée par le *speaker*, leur donnant droit à une courte ovation de la part du public, entre deux publicités, dont l'une d'entre elles vante les mérites d'un produit pour lutter contre les problèmes d'érection. Un court passage dans les tribunes rappelle la scène de bagarre lors du bal au début de *Stop-Loss* : un jeune civil arrogant taquine les soldats sur leurs prétendues pratiques homosexuelles dans les tranchées, avant de terminer ironiquement sur le fait qu'après tout, ils sont des héros. Le jeune homme est alors molesté par l'un des soldats. Encore une fois, l'ironie d'un civil à propos de la notion d'héroïsme déclenche la fureur d'un personnage de militaire.

Un jour dans la vie de Billy Lynn représente les États-Unis comme un espace où tout passe à travers la moulinette du divertissement, y compris les valeurs militaires. À l'image de la scène où l'hymne américain est chanté avant le match : se trouvant dans la tribune parmi les spectateurs, les soldats se tiennent debout et droits, la main tendue sur le côté de la tête selon le protocole militaire, à l'inverse de la masse de spectateurs qui regardent la prestation de la soliste sur l'écran géant, dans un sens opposé, acclamant ses vocalises, tandis que le groupe de soldats reste immobile de manière solennelle. Le soldat en est réduit à figurer comme un rouage du système spectatoriel mené par des forces qui le dépassent, en l'occurrence : les forces d'argent. Le producteur qui accompagne les soldats négocie constamment avec des investisseurs potentiels au téléphone, promettant au début du film 100 000 dollars à chaque soldat pour l'adaptation cinématographique de leurs exploits, somme finalement ramenée à 5500 dollars après une discussion avec l'homme d'affaires texan possédant l'équipe de football de Dallas, qui reçoit Billy Lynn en personne à la fin du film, lui confiant que « [son] *histoire appartient désormais à l'Amérique* ». En effet, il ne subsistera dans la mémoire collective que le court instant d'action capturé par la caméra d'un reporter, occultant le hors-champ et sa réalité morbide, d'autant plus que cet extrait apparaissant au générique de début de film a été sciemment découpé en postproduction, ce qui appuie encore

d'avantage la sensation « d'œillères » pour le spectateur. Ce propos rappelle dans une certaine mesure le long-métrage *Mémoires de nos pères*⁷² (2006) de Clint Eastwood qui évoque la prise de la célèbre photographie *Raising the Flag on Iwo-Jima* en 1945 sur le front japonais, sur laquelle on voit des soldats américains planter le drapeau américain : un épisode mythique du roman national américain, dont le film relate la construction en mettant en scène les souvenirs des soldats présents ce jour-ci, devenus contre leur gré des objets de propagande. *Mémoires de nos pères* et *Un jour dans la vie de Billy Lynn* représentent tous deux la mise en place d'une propagande nationale où « [tout] ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁷³ », pour reprendre les termes de l'essayiste Guy Debord dans *La Société du Spectacle*, essai publié en 1967.



La vidéo qui a rendu Billy Lynn célèbre, en début de film



La scène de l'hymne

Les données que nous avons énoncées précédemment sur le film pourraient laisser croire que le long-métrage d'Ang Lee met en scène une « désacralisation » du soldat induite par une modernité capricieuse, ce qui rejoindrait un point de vue conservateur comme celui du philosophe Robert Redeker qui écrit que « [le] soldat est désaimé, le soldat est méprisé, le soldat est marginalisé, parce que son uniforme rappelle le temps long et ses exigences⁷⁴ ». Mais *Un jour dans la vie de Billy Lynn* va plus loin, et propose une vision des choses plus nuancée, ce que nous allons chercher à mettre en lumière dans les lignes qui suivent.

⁷² *Mémoires de nos pères* (*Flags of Our Fathers*), Clint EASTWOOD, États-Unis, 2006.

⁷³ DEBORD Guy, *La société du spectacle*. Paris, éditions Gallimard, collection Folio, 1992 (3ème édition), p. 10.

⁷⁴ REDEKER Robert, « Vivons-nous les temps de la fin du soldat ? ». iPhilo, le 4 mars 2014.

En ligne : <http://iphilo.fr/2014/03/04/le-soldat-impossible/> [consulté le 02/05/17]

3.3.2 Où sont passés les héros ?

Après avoir détruit un véhicule de l'armée lors d'une virée dans le désert, Billy Lynn est durement puni par ses supérieurs : il doit tourner en rond au pas de course, faire des pompes ainsi que des tractions, tout cela sous le soleil irakien. Pendant sa punition, les deux sergents lui demandent d'énoncer les raisons de son engagement, qui tiennent en trois formules : « *Défendre mon pays, combattre le terrorisme, instaurer la démocratie* », mais dans le dialogue qui suit, le soldat Lynn déploie des motifs d'engagement bien moins « idéalistes » : se considérant comme un « raté » et ayant besoin de se faire oublier après une agression commise envers l'ex-compagnon de sa sœur, Lynn a trouvé dans l'armée une façon de plus ou moins « redorer son blason » (au prix que l'on sait). Une scène dans le stade cristallise particulièrement cette question de l'engagement : Lynn, un autre soldat et un jeune employé du stade fument un joint dans une pièce vide. L'employé confie qu'il pense à s'engager, mettant en avant le salaire proposé par l'armée américaine pour les nouvelles recrues, ce qui amuse le camarade de Lynn, qui fait remarquer qu'il a été recruté pour moins cher.

La sœur de Billy Lynn (incarnée par l'actrice Kristen Stewart) est probablement le personnage le plus important du film après son frère. Lors d'une scène de dîner familial empreinte de malaise, elle se fait le relai du discours antiguerre (le mensonge sur les armes de destruction massive, l'interventionnisme et le sacrifice inutile de jeunes Américains...), déclenchant la colère du père de famille muet, aperçu au début du film en train de regarder des images de guerre sur sa télévision, sans accorder un regard à son fils revenu du front, comme si l'image renvoyée par la télévision était plus attirante et rassurante que le réel. La jeune femme veut que son frère profite de ce retour au pays pour se désengager. Elle contacte un médecin, qui va laisser un message sur le répondeur du téléphone de Lynn, lui proposant de l'aider à être démobilisé afin de soigner son propre syndrome post-traumatique, mais aussi et surtout pour encourager d'autres soldats à le faire malgré la crainte de perdre les honneurs militaires et de passer pour des déserteurs. À nouveau, la thématique du déchirement entre les intérêts individuels et les intérêts collectifs fait surface. Lynn choisit à la fin du film de repartir pour l'Irak malgré le traumatisme, écoeuré par ce qu'il a expérimenté de l'Amérique en ce jour de célébration où, pour reprendre ses mots : « *On célèbre le pire jour de [sa] vie* ». Outre la scène d'affrontement, une autre scène d'opération en Irak intervient sous la forme

d'un *flashback* au cours du film : une nuit, Billy Lynn et son groupe fouillent des maisons civiles à la recherche de potentiels suspects. Ils réveillent brutalement une famille et interpellent le père, qui est visiblement un ancien militaire de l'armée de Saddam Hussein. Il est violemment menotté, et vêtu d'une cagoule qui rappelle de manière iconique les détenus des prisons militaires d'Abou-Ghraïb et de Guantanamo, haut-lieux symboliques de la torture pratiquée consciencieusement par l'armée américaine. « *On va juste vérifier les identités...* » marmonne le sergent, tandis que la caméra s'attarde en gros plan sur les visages des enfants irakiens, faisant suivre ces plans d'un raccord-regard sur le visage de Lynn. La « défense du pays », le « combat contre le terrorisme » et « l'instauration de la démocratie » sont montrés sous des jours peu reluisants. La sœur de Lynn lui fait remarquer en de film que : « *[b]ousiller un pays c'était facile, [mais] s'occuper du sien...* ». Le personnage choisit quand même de retourner sur le front malgré la proposition de sa sœur et du médecin qu'elle a contacté : et au moment de regagner la limousine qui a amené les soldats au stade, il aperçoit un Humvee à la place (l'immense 4x4 de l'armée américaine) : comme dans un rêve, ou un cauchemar, duquel il refuse de se réveiller...

Ce dénouement pessimiste nous amène à penser qu'on tient ici l'un des sujets, voire peut-être « le » sujet propre au cinéma des guerres d'Irak. Convoquons d'autres films de notre corpus : comme *Stop-Loss* (avec une fin très similaire), *American Sniper* (le personnage finit par se retirer de l'armée, mais meurt tout de même brutalement), *Dans la Vallée d'Elah* ou encore le documentaire *The War Tapes* qui se conclut sur la déception d'anciens engagés volontaires qui s'attendaient à être accueillis en héros, mais qui retrouvent seulement un quotidien « normal » agrémenté de troubles post-traumatiques : on retrouve cette idée selon laquelle le soldat des guerres du Golfe est une figure qui ne parvient pas à trouver sa place, que ce soit dans la société ou dans l'Histoire de son pays (où plutôt celle racontée par ceux qui s'expriment à sa place). Un comble dans le contexte d'une société contemporaine caractérisée, comme le montre le film, par un souci de l'hyper-communication et un véritable « *culte du présent*⁷⁵ ». C'est ce que déclare Billy Lynn à l'homme d'affaires texan qui se propose de financer partiellement l'adaptation au cinéma de son « aventure » : « *On ne me donne pas la parole* ».

⁷⁵ DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 388

CONCLUSION

Dans l'épilogue de l'ouvrage ayant servi de base au scénario de la série *Generation Kill*, l'auteur Evan Wright fait part de cette réflexion personnelle : « *Il n'y a rien de tel qu'une guerre pour vous prouver à quel point vous avez tort sur tout*⁷⁶ ». Tout au long de cette recherche, nous nous sommes questionnés sur le fait d'avoir pour sujet la figure du soldat, étant plutôt étrangers aux questions militaires ; ainsi qu'un contexte, celui des États-Unis, auquel nous sommes encore une fois étrangers. Ce doute a paradoxalement créé une dynamique dans notre étude, en nous obligeant à ne pas « dévier » des questions cinématographiques au profit d'autres enjeux (historiques, politiques, sociologiques) qui nous auraient passablement éloigné de notre discipline. C'est en revenant sans cesse aux films en eux-mêmes, et à ce qu'ils montrent et racontent du soldat dans le contexte des guerres du Golfe, que nous avons pu en dresser les grandes thématiques qui structurent ce mémoire.

L'interrogation première qui motivait ce sujet était donc celui d'une hypothétique singularité propre au cinéma des guerres du Golfe, tout particulièrement au niveau d'un possible « pessimisme » pressenti lors du visionnage d'œuvres comme *Démineurs* ou la série *Generation Kill*. Nous avons tout particulièrement insisté au cours de notre étude sur le fait qu'en prenant la figure du soldat américain comme « référent », on constate une certaine continuité dans le traitement qui est fait de cette figure dans le cinéma américain depuis plus d'un demi-siècle, avec bien souvent des articulations paradoxales : le héros militaire individualiste et le *band of brothers* ; le patriotisme américain et la défiance envers la hiérarchie militaire ; la dénonciation des crimes de guerre américains et la « déshumanisation » de l'adversaire... Il existe bel et bien une « exception » des guerres du Golfe au cinéma au niveau du facteur économique : l'universitaire Martin Barker, auteur d'un ouvrage sur le sujet⁷⁷, fait débiter son étude sur ce fait marquant : la majorité des films consacrés à la guerre d'Irak ont rapporté un bénéfice mineur par rapport à leur budget d'origine⁷⁸. Le sujet n'est pas « vendeur » (et l'homme d'affaires texan qui apparaît dans *Une journée de la vie de Billy Lynn* le signale au personnage principal) : il est donc moins

⁷⁶ WRIGHT Evan. *Generation Kill : living dangerously on the road to Baghdad with the ultraviolet Marines of Bravo Company*. Londres, Corgi Books, 2004, p.447. Notre traduction.

⁷⁷ BARKER Martin. *A 'Toxic Genre' : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, 200 p.

⁷⁸ *Ibid* p. 4. On y lit, à titre d'exemple, que *Dans la vallée d'Elah* a rapporté 6.7 millions de dollars, avec un budget originel de 23 millions.

communicable. *American Sniper*, qui a été un immense succès⁷⁹ parmi les films ayant pour thème l'une des guerres du Golfe, constitue probablement l'une des œuvres parmi les plus « archaïques » de notre corpus, avec sa mise en scène extrêmement classique et son discours manichéen.

Un autre paradoxe de ce type caractérise notre étude : la représentation du soldat sur le sol américain a davantage nourri notre réflexion que sa représentation sur le théâtre guerrier : nous avons par exemple abordé le long-métrage *American Sniper* en grande partie à partir de moments du film qui ne correspondent pas à des séquences de tir au milieu des ruines d'une cité irakienne assiégée. Cela avait été souligné en introduction : ce mémoire n'a pas pour objectif d'être « limité » aux « purs » films de guerre : l'objet premier cette recherche n'était donc pas « les guerres du Golfe » en tant que tel, mais la figure du soldat américain dans ce contexte précis, et ce que l'analyse de la manière dont il se voit représenté à l'écran peut nous enseigner d'un point de vue esthétique et moral. On constate en synthétisant que dans le cadre des guerres du Golfe, l'incommunicabilité du soldat représente un sujet majeur (troubles post-traumatiques, incompréhension du civil...) alors même qu'il évolue dans le contexte de notre époque contemporaine caractérisée par la prégnance qu'elle accorde à la communication et aux « simulacres » ; comme le décrit Jean Baudrillard : « [cette] *emprise du virtuel sur le réel est encore plus visible dans le cas de cette guerre, dans la mesure où l'on a affaire à un double, à deux guerres, comme deux clones, deux guerres clones : celle du Golfe et [celle de 2003]. D'être un double la rend encore plus virtuelle. Avec Bush, bien entendu, comme clone de son père*⁸⁰ ». Constat appuyé par l'essayiste Paul Virilio qui note dans une chronique du 2 septembre 1990 : « [comment] *ne pas comprendre, après un mois de face-à-face, que la véritable force d'interposition dans le Golfe, c'est la télévision ?*⁸¹ ».

Et justement, si l'on se tourne vers l'avenir, on peut émettre une hypothèse et des attentes de renouvellement grâce au développement exponentiel des techniques vidéo que nous avons abordé dans notre partie sur l'aspect « vidéosphérique » de ces guerres récentes.

⁷⁹ Plus de 350 millions de dollars générés pour le seul territoire américain.

En ligne : <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=americansniper.htm> [consulté le 26/05/17]

⁸⁰ BAUDRILLARD Jean, DERRIDA Jacques, *Pourquoi la guerre aujourd'hui ?*. Paris, éditions Lignes, 2015, p. 25.

⁸¹ VIRILIO Paul, *L'écran du désert : chroniques de guerre*. Paris, éditions Galilée, 1991, p.37.

Dans son étude sur les films des guerres du Golfe, l'universitaire Stacey Peebles écrit que « [l'histoire] de la guerre, comme l'ont remarqué beaucoup d'écrivains, de réalisateurs et de journalistes, peut maintenant être racontée à travers un kaléidoscope d'objectifs⁸² ». L'un des films les plus novateurs de notre corpus, *The War Tapes*, a été réalisé grâce aux rushes tournés par des soldats pendant leur déploiement en Irak, et là où l'on pourrait craindre une absence de recul critique du fait de cette « subjectivisation », le film se montre bien plus « objectif » qu'un film comme *American Sniper*, pour prendre l'exemple le plus caricatural de notre corpus principal. La multiplication des moyens d'enregistrement vidéo et de communication apparaît comme la donnée qui risque véritablement de modifier la représentation du soldat à l'écran dans les temps et les guerres à venir.

⁸² PEEBLES Stacey L., *Welcome to the suck : narrating the American soldier's experience in Iraq*. Ithaca, Cornell University Press, 2011, p. 48. Notre traduction.

FILMOGRAPHIE

Corpus principal : cinéma des guerres du Golfe

- *Alive Day Memories : Home From Iraq*, Jon ALPERT, États-Unis, 2007 (TV).
- *Démineurs (The Hurt Locker)*, Kathryn BIGELOW, États-Unis, 2009, 131 minutes.
- *Battle for Haditha*, Nick BROOMFIELD, Royaume-Uni, 2007, 93 minutes.
- *Un crime dans la tête (The Manchurian Candidate)*, Jonathan DEMME, États-Unis, 2004, 130 minutes.
- *Redacted*, Brian DE PALMA, États-Unis, 2007, 90 minutes.
- *American Sniper*, Clint EASTWOOD, États-Unis, 2015, 132 minutes.
- *Bug*, William FRIEDKIN, États-Unis, 2006, 101 minutes.
- *Soundtrack to War*, George GITTOES, Australie, 2005, 94 minutes.
- *Homeland*, Howard GORDON, États-Unis, 2011, 13 épisodes de 55 minutes (TV).
- *Green Zone*, Paul GREENGRASS, États-Unis, 2010, 115 minutes.
- *Dans la vallée d'Elah (In the Valley of Elah)*, Paul HAGGIS, États-Unis, 2007, 124 minutes.
- *Un jour dans la vie de Billy Lynn (Billy Lynn's Long Halftime Walk)*, Ang LEE, États-Unis, 2016, 112 minutes.
- *Jarhead, la fin de l'innocence (Jarhead)*, Sam MENDES, États-Unis, 2005, 123 minutes.

- *The Messenger*, Oren MOVERMAN, États-Unis, 2009, 105 minutes.
- *Les Rois du Désert (Three Kings)*, David O. RUSSELL, États-Unis, 1999, 114 minutes.
- *Stop-Loss*, Kimberly PEIRCE, États-Unis, 2008, 107 minutes.
- *The War Tapes*, Deborah SCRANTON, États-Unis, 2006, 97 minutes.
- *Generation Kill*, Susanna WHITE, États-Unis, 2008, 7 épisodes, 470 minutes au total (TV).

Corpus secondaire

Cinéma de la Seconde Guerre mondiale :

- *Depuis ton départ (Since You Went Away)*, John CROMWELL, États-Unis, 1944, 172 minutes.
- *Mémoires de nos pères (Flags of Our Fathers)*, Clint EASTWOOD, États-Unis, 2006, 131 minutes.
- *Sergent York (Sergeant York)*, Howard HAWKS, États-Unis, 1941, 134 minutes.
- *Que la lumière soit (Let There Be Light)*, John HUSTON, États-Unis, 1946, 58 minutes.
- *Les Forçats de la gloire (The Story of G.I Joe)*, William WELLMAN, États-Unis, 1945, 108 minutes.

Cinéma de la guerre du Vietnam :

- *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter)*, Michael CIMINO, États-Unis, 1978, 183 minutes.
- *Apocalypse Now*, Francis FORD COPPOLA, États-Unis, 1979, 153 minutes.
- *Outrages (Casualties of War)*, Brian DE PALMA, États-Unis, 1989, 113 minutes.
- *Full Metal Jacket*, Stanley KUBRICK, États-Unis - Royaume-Uni, 1987, 116 minutes.
- *L'échelle de Jacob (Jacob's Ladder)*, Adrian LYNE, États-Unis, 1990, 115 minutes.
- *Platoon*, Oliver STONE, États-Unis, 1986, 120 minutes.

Films divers :

- *Délivrance (Deliverance)*, John BOORMAN, États-Unis, 1972, 110 minutes.
- *La Prisonnière du Désert (The Searchers)*, John FORD, États-Unis, 1956, 119 minutes.
- *À l'Ouest, rien de nouveau (All Quiet on the Western Front)*, Lewis MILESTONE, États-Unis, 1930, 133 minutes.
- *La Chute du Faucon Noir (Black Hawk Down)*, Ridley SCOTT, États-Unis, 2002, 144 minutes.
- *Johnny s'en va-t-en guerre (Johnny Got His Gun)*, Dalton TRUMBO, États-Unis, 1971, 111 minutes.
- *Bone Tomahawk*, S. Craig ZAHLER, États-Unis, 2015, 132 minutes.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Sur le cinéma :

- ALFORD Matthew, *Reel Power : Hollywood Cinema and American Supremacy*. Londres, Pluto Press, 2010, 232 p.
- BAKER Martin, *A 'Toxic' Genre : the Iraq War Films*. Londres, Pluto Press, 2007, 200 p.
- BALLION Frédérique, *La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de l'après-guerre à la chute du mur de Berlin*. Science politique : Université de Bordeaux, 2014, 459 p.
- BENEZET Erwan, *Washington-Hollywood : comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris : Armand Colin, 2007, 238 p.
- CIEUTAT Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 1 : le Rêve et le Cauchemar*. Paris, éditions du Cerf, 1988, 354 p.
- CIEUTAT Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 2 : ambivalences et croyances*. Paris, éditions du Cerf, 1991, 443 p.
- D'HUGUES Philippe, COUTAU-BÉGARIE Hervé (sous la direction de), *Le cinéma et la guerre*. Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2006, 184 p.
- JACQUET Michel, *Nuit américaine sur le Viêt-Nam : le cinéma U.S. et la "sale guerre"*, Parçay-sur-Vienne, Anovi, 2009, 111 p.

- PEEBLES Stacey L., *Welcome to the suck : narrating the American soldier's experience in Iraq*. Ithaca, Cornwell University Press, 2011, 192 p.

Ouvrages divers :

- BAUDRILLARD Jean, DERRIDA Jacques, *Pourquoi la guerre aujourd'hui ?*. Paris, éditions Lignes, 2015, 90 p.
- BAUDRILLARD Jean, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, éditions Galilée, 1991, 104 p.
- CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, éditions Textuel, 2001, 190 p.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*. Paris, éditions Gallimard, collection Folio, 1992 (3ème édition), 224 p.
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, 408 p.
- DE TOCQUEVILLE Alexis. *De la démocratie en Amérique : Souvenirs, L'Ancien Régime et la Révolution*. Laffont, 2012, 1180 p.
- KYLE Chris. *American Sniper: The Autobiography of the Most Lethal Sniper in U.S. Military History*. New York, éditions William Morrow and Company, 2012, 400 p.
- WRIGHT Evan. *Generation Kill : living dangerously on the road to Baghdad with the ultraviolent Marines of Bravo Company*. Londres, Corgi Books, 2004, 463 p.

Articles

- ARBOIT Gérald, « Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran ». *CinémAction*, 113 », Questions de communication, 1^{er} décembre 2005, en ligne : <http://questionsdecommunication.revues.org/5709> [consulté le 07/09/16].
- BADGER Emily, « Why the Iraq War has produced more PTSD than the conflict in Afghanistan ». *The Washington Post*, 3 avril 2014. https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2014/04/03/why-the-iraq-war-has-produced-more-ptsd-than-the-conflict-in-afghanistan/?utm_term=.ce9791688dc5 [consulté le 17/03/17].
- EBERT Roger, « A seat in the balcony with Bill Clinton ». *Roger Ebert Interviews*, 3 février 2000, <http://www.rogerbert.com/interviews/a-seat-in-the-balcony-with-bill-clinton> [consulté le 17/03/17].
- EISENREICH Pierre, « *Redacted : revu et corrigé. Où est l'autre ?* ». *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, mars 2008, p.45.
- HOLEINDRE Jean-Vincent, « L'âge des guerres irrégulières. Rencontre avec Gérard Chaliand ». *Sciences Humaines*, 11 février 2012, https://www.scienceshumaines.com/l-age-des-guerres-irregulieres-rencontre-avec-gerard-chaliand_fr_29716.html [consulté le 14/02/17].
- MIRLEES Tanner, « *The Canadian Armed Forces "YouTube War": A Cross-Border Military-Social Media Complex* ». *Global Media Journal – Canadian Edition*, vol. 8, pp. 71-93.
- REDEKER Robert, « Vivons-nous les temps de la fin du soldat ? ». *iPhilo*, le 4 mars 2014. En ligne : <http://iphilo.fr/2014/03/04/le-soldat-impossible/> [consulté le 02/05/17]

- SMITH Kyle. « New Damon flick slanders America ». New York Post, 9 mars 2010.
En ligne : <http://nypost.com/2010/03/09/new-damon-flick-slanders-america/>
[consulté le 22/12/16].