

## Bulletin d'histoire politique

# La guerre du Vietnam vue par Hollywood

Geneviève Bougie



Volume 8, numéro 1, automne 1999

Instantanés de la vie politique aux États-Unis

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1060384ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1060384ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique  
Comeau & Nadeau Éditeurs

### ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Bougie, G. (1999). La guerre du Vietnam vue par Hollywood. *Bulletin d'histoire politique*, 8(1), 70–79. <https://doi.org/10.7202/1060384ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# La guerre du Vietnam vue par Hollywood



Geneviève Bougie  
Historienne

La guerre du Vietnam a changé à jamais le visage d'une Amérique qui était jusque-là restée «invaincue». Cette guerre perdue a accéléré la perte d'une innocence liée aux nouvelles responsabilités mondiales et ce choc est visible au cinéma. Ce chapitre tragique de l'histoire américaine fut à ce point porté à l'écran qu'on pourrait presque croire que les films sur la guerre du Vietnam ont supplanté les westerns. Cet engouement peut s'expliquer de plusieurs façons, il semble que les cinéastes ont voulu ainsi exorciser un mal profond. Comme le disait la mère de Forrest Gump interprétée par Sally Field dans le film de Robert Zemeckis en 1994: «You got to put the past behind you before you can move on».

À ce jour, pas moins de quatre cents longs métrages sur la guerre du Vietnam, incluant séries télévisées et documentaires ont été recensés<sup>1</sup>. Plusieurs années après le conflit, la parution des films s'est accélérée. Mais durant la guerre peu de films ont été tournés sur le sujet, on ne recense que quelques longs métrages et les films typiquement de guerre se rapprochaient davantage de la formule classique des films de guerre hollywoodiens, c'est-à-dire un mélange d'action et de romance, le tout arrosé d'un patriotisme et d'une bonne conscience inébranlables<sup>2</sup>. Parmi les films de cette facture, on compte *A Yank in Vietnam* (M. Thompson, 1964) et *The Green Berets* (J. Wayne et R. Kellogg, 1968). Ceux-ci sont comparables aux westerns dans la mesure où les «Indiens» y étaient remplacés par des Viêt-congs.

Durant la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs films de guerre relevaient d'une propagande des moins subtile. Avec le déclenchement de la guerre du Vietnam, il y eut quelques tentatives d'ingérence de la part du ministère de la Défense au niveau de certains scénarios de films que l'on aurait souhaités favorables aux «intérêts nationaux» (lire complaisant envers l'industrie militaire)<sup>3</sup>. Les films comme *The Green Berets* (J. Wayne et R. Kellogg, 1968) et *Gardens of Stone* (F. F. Coppola, 1987) ont notamment bénéficié d'un support technique et financier de la part de l'armée américaine. Mis à part les films «B» d'action, ce sont des cas exceptionnels car la

majorité des productions cinématographiques ont posé un regard plutôt critique envers l'intervention militaire.

Un sentiment général de «mauvaise conscience» semble expliquer la rareté des films sur la guerre du Vietnam durant le conflit. Douze années de guerre se sont écoulées sans qu'un long métrage significatif n'ait été produit. Ce phénomène est notamment relié à l'effet de saturation issu de l'abondance des images télévisuelles de l'époque (le *living-room war*). Jusqu'en 1976-1977, certains éditeurs refusaient toujours de publier tout écrit à propos du Vietnam. Il n'était pas rare que des écrivains s'entendent dire: «I can sell anything you do, but not about Vietnam.<sup>4</sup>»

### **Le Vietnam de façon détournée (1968-1976)**

Une ambiance de désillusion est frappante dans plusieurs produits de la fin des années 1960. Sans aborder le Vietnam de façon directe, certains films sont très révélateurs de leur époque; par exemple, le film *M\*A\*S\*H* (R. Altman, 1969) n'est pas à première vue, un film à propos du conflit vietnamien: l'action du film se déroule sur une base militaire durant la guerre de Corée... Cependant, le ton ironique voire cinglant, sans compter les allusions à la marijuana et à la libération sexuelle n'est pas sans rappeler les couleurs contestataires de l'époque soixante-huitarde. Le film *Johnny Got His Gun* (D. Trumbo, 1971)<sup>5</sup> est un autre bon exemple de film traitant indirectement de la guerre du Vietnam: le scénario fut tiré d'une nouvelle écrite en 1939; il faisait donc référence à la Première Guerre mondiale. Toutefois, le discours franchement pacifiste de Trumbo indique clairement une mise en garde contre l'absurdité de toutes les guerres, y compris celle du Vietnam.

Par ailleurs, d'autres films réalisés au tournant des années 1970 peuvent être considérés comme «films-métaphores» où le Vietnam n'est pas cité comme tel mais auquel les allusions sont nombreuses. Dans cette perspective, deux westerns sont révélateurs: *Soldier Blue* (R. Nelson, 1970) et *Little Big Man* (A. Penn, 1970) où les «Indiens» tiennent le rôle des Vietnamiens et où leur génocide par la cavalerie américaine est une allégorie à la guerre du Vietnam. *Little Big Man* fait revivre les batailles de la Rosebud et de la Washita et plusieurs observateurs y ont vu une métaphore du massacre de civils du village de My Lai<sup>6</sup>. La rencontre entre «western» et «guerre du Vietnam» n'est pas étonnante; ce croisement perpétue le mythe persistant du combattant solitaire (*lonesome cowboy*) tout en ignorant complètement les mécanismes militaires où le nombre de soldats constitue pourtant une donnée des plus importantes.

Les films étant souvent un miroir de la société qui les produit, plusieurs de ces «films-métaphores» ont été associés au mouvement de la «nouvelle gauche» et ce, à cause de leurs sujets originaux ou de leur ton franchement

contestataire. Parmi ces films qui se sont le plus démarqués de cette période cinématographique américaine, on retrouve les titres suivants: *Alice's Restaurant* (A. Penn, 1969), *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1967), *Easy Rider* (D. Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (M. Antonioni, 1970), *The Visitors* (E. Kazan, 1972), et *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976). Ces films se distinguent par leur propos, leur esthétisme ainsi que par leurs différentes positions politiques.

Mis à part *Bonnie and Clyde* et *Taxi Driver*, l'ensemble de ces films propose des histoires au ton pacifiste: les héros de *Alice's Restaurant* et *Zabriskie Point* sont des jeunes déserteurs. *The Visitors* et *Taxi Driver* soulèvent le problème de réinsertion qu'éprouvent certains vétérans à leur retour du Vietnam. Au delà du célèbre couple de gangsters, *Bonnie and Clyde* s'avère être un portrait d'une certaine jeunesse des années 1960, une jeunesse critique à l'endroit de «l'establishment» et qui répond à la violence par la violence.

Sans être des films de guerre, ces «films-métaphores» ont su dépeindre la couleur du temps. Arlo Guthrie, le personnage principal d'*Alice's Restaurant* est directement issu de la «contre-culture». Il tente d'échapper à son enrôlement militaire (lire: éviter d'aller au Vietnam) en s'installant dans une commune, ce lieu fétiche de l'époque. Quant aux deux personnages principaux du film *Easy Rider*, ils sont en fuite (donc des déserteurs) vers de nouveaux horizons et leur style de vie anti-conformiste (sans toit, ni loi) fait d'eux aussi des modèles de la «contre-culture». Il convient également de souligner le personnage de Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) dans *The Graduate* (M. Nichols, 1967) qui illustre bien l'insatisfaction et l'aliénation de certains jeunes américains envers leur société où le «rêve américain» semble avoir été bâti uniquement sur des valeurs matérielles. En ce sens, *The Graduate* parvient à communiquer un portrait d'époque de la société américaine alors en mutation.

### **Le Vietnam rentre à la maison: *Coming home* (1976-1979): Quand la guerre du Vietnam prend l'effet d'un boomerang**

Au cours des années 1970, une autre humeur devient palpable au sein du cinéma américain, celle inspirée par le passage au pouvoir du président Nixon (1969-1974), c'est-à-dire la crainte de la conspiration. Les films *The Godfather I, II* (F. F. Coppola, 1972-1974), *The Conversation* (F. F. Coppola, 1974), *Chinatown* (R. Polansky, 1974) *Three Days of the Condor* (S. Pollack, 1975), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (M. Forman, 1975), *All The President's Men* (A. J. Pakula, 1976) et *The China Syndrome* (J. Bridges, 1978) en témoignent.

En 1976, Martin Scorsese sort son film-choc *Taxi Driver* où l'acteur Robert De Niro incarne Travis Bickle, un vétéran qui éprouve de graves problèmes de réinsertion; c'est en quelque sorte le premier véritable film-*coming home* où

le vétéran du Vietnam ramène la guerre à la maison. Ce long métrage raconte l'histoire d'un ex-marine revenu du Vietnam avec des troubles psychotiques, qui devient chauffeur de taxi à New York: il en vient à développer une haine envers tous les marginaux (prostituées, drogués, homosexuels) qu'il tente d'éliminer ou dans le cas d'une prostituée, de protéger.

Cette décennie est notamment marquée par l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes à Hollywood: ils ont pour la plupart, entre 30 et 40 ans, ils se nomment Scorsese, De Palma, Cimino, Coppola, Boorman et Spielberg et ils font partie de cette génération «d'enfants terribles» du cinéma américain qui a secoué les tabous d'Hollywood. On assiste alors à un véritable essor cinématographique. Puis, trois ans après la chute de Saïgon une véritable manne tombe sur les écrans de cinéma. En deux ans seulement sont lancés quasi simultanément: *The Boys in Compagny C* (S. J. Furie, 1978), *Go Tell the Spartans* (T. Post, 1978), *Coming Home* (H. Ashby, 1978), *The Deer Hunter* (M. Cimino, 1978) et *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979). «They (Vietnam war films) are breaking the silence that fell on Hollywood almost at the very beginning of the fighting. They now present a vision of history and its effect on the people caught up in it. And they want the nation to believe it is real(...).<sup>7</sup>».

Les premiers films à propos de la guerre du Vietnam envoyaient un message plutôt ambigu. Le film *Coming Home* nous offre un héros paraplégique (Jon Voight) qui, après son séjour au Vietnam, devient pacifiste, ce qui charme la femme (Jane Fonda) du sergent (Bruce Dern) qui désillusionné par l'impasse de la guerre, se suicide. De son côté, le film *The Deer Hunter* fait pratiquement l'éloge du sacrifice de «l'Américain-mâle-blanc» qui part pour le Vietnam et qui en reviendra meurtri et lui aussi, désillusionné. Les personnages y représentant l'ennemi sont souvent réduits à des stéréotypes grossiers et racistes, issus de la Guerre froide (péril jaune, roulette russe).

*Apocalypse Now* est pour sa part, le plus ambigu des trois. Ce film raconte l'histoire d'un capitaine des forces américaines qui se voit confier la mission secrète de localiser et d'éliminer le colonel Kurtz en exil dans la jungle, à la frontière du Vietnam et du Cambodge. On reproche à Kurtz d'avoir enfreint les ordres du haut commandement militaire. Avec l'aide d'un équipage, le capitaine Willard remonte la rivière jusqu'à Kurtz. Son parcours sera l'occasion de différentes prises de conscience à propos de la vie, de la guerre et des ténèbres de l'existence. Les films de Cimino et de Coppola relèvent davantage de la mythologie que de la réalité. Une de leurs caractéristiques les plus étonnantes est l'absence de souci de reconstitution historique véritable. «Cimino, de son propre aveu, s'est efforcé d'inventer un élément dramatique surprenant, puis l'a systématiquement exploité sans trop se préoccuper de la guerre datée, localisée, inscrite maintenant dans les livres

d'histoire.<sup>8</sup>». On peut donc parler ici d'une «emotional discovery of America».

Hollywood renvoie des images révélatrices d'un certain malaise chez les Américains. Les films sur la guerre du Vietnam produits durant les années 1976-1979 ne sont pas très représentatifs de ce que la guerre fut réellement. Le Vietnam devient seulement une trame de fond où le drame du soldat américain est au premier plan et les opérations paramilitaires sont secondaires. Cette tendance change durant les années 1980 où s'opère la métamorphose d'une défaite militaire en «noble cause»<sup>9</sup>.

### **Quand la défaite prend des airs de victoire (1980-1986)**

En 1982, les autorités érigent le monument aux morts: un long mur en granit noir où sont inscrits les noms des 58 000 Américains morts au Vietnam, lieu de pèlerinage visité chaque année par des milliers de vétérans et de touristes. Aux yeux de plusieurs, ce mur symbolise dès lors un renouveau au sein du discours sur le Vietnam, un discours alimenté notamment par l'édition de nouveaux ouvrages qui tentent de rendre à la guerre du Vietnam sa place au sein de l'histoire américaine. Cette volonté de réconciliation nationale est associée au courant révisionniste de l'époque. Un revirement dans l'appellation est aussi remarqué: le Vietnam devient alors une «noble cause». L'abondance des films traitant la guerre du Vietnam peut être attribuée au changement des mentalités mais aussi aux mutations économiques au sein de l'industrie cinématographique. En effet, à l'intérieur d'une décennie, les producteurs sont devenus de véritables courtiers en bourse, d'autant plus qu'avec l'essor du marché de la cassette vidéo, les investissements ont trouvé un nouveau souffle. L'arrivée des grandes productions coûteuses a marqué les années 1980. Les films de guerre sont devenus de cette façon beaucoup plus spectaculaires.

Ce révisionnisme associé aux années «Reagan» est palpable au sein du cinéma hollywoodien des années 1980. Moralisme et conservatisme sont les ingrédients de la sauce du jour, Rambo et ses acolytes deviennent les héros d'une Amérique qui semble en avoir drôlement besoin. Rambo fait figure de noble soldat qui retourne au Vietnam avec tout son courage (et ses muscles) afin de terminer ce qui était resté inachevé: la guerre. Les héros incarnés par les Gene Hackman, Chuck Norris et Sylvester Stallone ont infiltré l'Indochine dans le but de retrouver les prisonniers de guerre disparus. «Is this a way of bringing back the dead we lost in the first war we lost? Is Rambo going back to retrieve the dead or to retrieve victory? Or is he helping us blame the Vietnamese for the dead not being here?<sup>10</sup>»

Ces films d'action représentent bien une certaine idéologie qui consiste à faire croire que la guerre était, somme toute, valable et qu'elle aurait très

bien pu être gagnée si seulement on y avait envoyé les bons hommes... Ce «révisionnisme» hollywoodien semble toutefois ignorer les séquelles de la guerre du Vietnam, les vétérans abandonnés à leur sort, le racisme au sein de l'armée et surtout, il occulte les mouvements pacifistes. Toutefois, on peut considérer l'effet de cette vague de films comme apaisant dans la mesure où les sentiments de culpabilité, de honte, de traumatisme, etc. sont occultés au profit d'une galerie de vertus moralisantes et patriotiques.

Dans un autre ordre d'idées, les films *Four Friends* (A. Penn, 1982) et *The Big Chill* (J. Abrahams, 1983) ayant pour sujet la jeunesse américaine aux prises avec ses contradictions et ses dilemmes (rêves vs réalité) ont la qualité d'être plus réalistes à l'égard d'une période précise de l'histoire américaine. *Four Friends* raconte notamment l'histoire du jeune américain Danilo, fils d'immigrés Yougoslaves et de son amie Georgia traversant leur jeunesse durant les années 1960 et devant affronter une société en pleine mutation. Les thèmes de la famille (la difficile relation père-fils), du monde ouvrier, de l'intégration culturelle, de l'éclatement des relations amoureuses ainsi que de la perte de l'innocence sont au cœur de cette histoire qui souligne, au passage, les manifestations anti-guerre du Vietnam.

### **Le cinéma-catharsis (1986-1993)**

L'arrivée en 1986 du film *Platoon* (O. Stone) change complètement les données reçues jusque-là. Le message que transmet *Platoon* en est un de culpabilité et d'introspection: «l'ennemi n'était pas devant nous mais en nous.» *Platoon* raconte l'histoire d'un jeune Américain qui, après s'être engagé volontairement pour le Vietnam perd ses illusions suite à des expériences traumatisantes. En fait, ce jeune novice perd «son innocence» puisqu'il doit faire des choix idéologiques, soit le côté des «colombes» représentées par le sergent Elias et ses hommes ou les «faucons» représentés par le clan du sergent Barnes. *Platoon* a dépeint la violence et la folie sous une forme inédite: la vulnérabilité masculine.

Réalisateur à lui seul de trois longs métrages à propos de la guerre du Vietnam soit *Platoon* (1986), *Born on the 4th of July* (1987) et *Heaven & Earth* (1993), Oliver Stone se décrit lui-même comme un réalisateur de «Vietnamers»<sup>11</sup>. Le prolifique cinéaste qui a lui-même participé à la guerre du Vietnam avait pour objectif de «combattre l'oubli»<sup>12</sup>. «These Vietnam War films are all about a real event which meant and has come to mean a lot of different things. Each movies tries to approach some part of that meaning. Do they succeed? In most cases they don't.»<sup>13</sup> Ces trois films de Stone constituent une trilogie dont le sujet est la difficile expérience d'Américains au Vietnam. En fait, toute cette période tourmentée des années 1960 et 1970 est au centre de sa création; les films *The Doors* (1991), *JFK* (1991) et *Nixon*

(1995) portent sur cette époque marquante pour les Américains. «Mes opinions politiques ont changé en 1974, après la guerre et le Watergate. Je suis arrivé à la conclusion que l'Amérique nous avait menti au Vietnam, ce qui m'a amené à être très méfiant vis-à-vis du gouvernement<sup>14</sup>».

*Born on the 4th of July* (1989) est quant à lui parsemé de points de repères chronologiques. Plusieurs séquences sont identifiées par des dates et certaines d'entre elles soulignent un événement précis, ce qui ajoute à la compréhension du déroulement dramatique du film. L'histoire que raconte *Born on the 4th of July* débute en 1956 et nous fait voir le discours inaugural de Kennedy en 1960; les divers débats de société des années 1966-1967 entourant la guerre du Vietnam (notamment la peur du communisme) et leur évolution en 1969-1970 (le ras-le-bol des gens); les chansons de Bob Dylan, Joan Baez et cie; les reportages télévisuels sur la guerre; des références à l'offensive du Têt et les émeutes entourant l'investiture du parti Démocrate à Chicago en 1968; la manifestation de Washington et le massacre de My Lai en 1969; la tuerie de Kent State et les multiples sit-in et manifestations de 1970; la manifestation réprimée des vétérans en 1971; la Convention républicaine à Miami en 1972 et enfin, celle des Démocrates à New York en 1976. Sans être complet, cet enchaînement de repères chronologiques situe en contexte historique la vie de Ron Kovic, le vétéran qui a servi de modèle à la construction du personnage principal.

L'idée principale du film *Full Metal Jacket* (S. Kubrick, 1987) est la faillite du discours idéologique balayé par la banalité de la «folie ordinaire». La guerre du Vietnam semble un prétexte pour Kubrick d'illustrer la psychose secrète au sein de l'armée elle-même représentée dans ce film comme une prison ou une institution psychiatrique (les lieux de réhabilitation sont chers au cinéaste). La perte d'identité, la panique devant la mort, l'ordre et le chaos, le rejet de la féminité, la femme castratrice, l'influence de John Wayne, la culture Mickey Mouse, etc. sont autant de thèmes primaires et secondaires qu'aborde *Full Metal Jacket*.

*Full Metal Jacket* est lancé à quelques mois d'intervalle du film *Platoon* et quoique traitant du même sujet, ces deux films sont de factures très différentes: ils proposent des visions du Vietnam diamétralement opposées. Kubrick n'a pas participé à la guerre, pas plus qu'il n'a tourné dans un pays comparable au Vietnam; il a plutôt opté pour un contexte urbain et une structure de personnages plus complexe. Le personnage principal (Joker) de *Full Metal Jacket* est un intellectuel un peu cynique<sup>15</sup> qui n'hésite pas à se moquer de ses supérieurs en imitant John Wayne alors qu'un personnage secondaire (Pyle) quelque peu déséquilibré, n'arrive tout simplement pas à réussir son entraînement militaire et retourne son arme contre lui-même après avoir abattu son instructeur. Alors que Stone faisait dire à son personnage Taylor:



«I think now looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves and the enemy was in us», Kubrick faisait dire à Joker: «I am so happy, I'm alive, in one piece and short. I am in a world of shit, yes but I am alive. I'm not afraid.»

D'autre part, *Good Morning Vietnam* (B. Levinson, 1987) offrait une comédie dont le ton rappelle celui de *M\*A\*S\*H\**, et mettait en vedette Robin Williams interprétant le rôle du *disc jockey* Adrian Cronauer de service à la radio de l'armée américaine en 1965. Soulignant au passage la désinformation systématique de la part des autorités militaires, ce film n'allait pas vraiment en profondeur dans l'interprétation de la guerre, mais le ton cynique soulignait l'absurdité de cette guerre. Alors que *Casualties of War* (B. De Palma, 1989) raconte la sérieuse histoire d'un jeune soldat qui tente de poursuivre en cour martiale les membres de son peloton qui durant leur séjour au Vietnam ont commis, sous le regard impuissant du héros, le viol d'une jeune Vietnamiennne.

### **Vers un cinéma mosaïque (1990- )**

*Jacob's Ladder* (A. Lyne, 1990) n'est pas un film de guerre mais plutôt un *thriller*, relatant l'histoire d'un vétéran affligé de séquelles suite à son séjour au Vietnam. Loin des personnages des films *Taxi Driver*, *Coming Home* ou *Born on the 4th of July*, celui interprété par Tim Robbins est davantage introverti. Malgré son intérêt, il faut souligner que ce film ne vient à aucun moment enrichir nos connaissances historiques sur la guerre du Vietnam. Quant au film *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994), il marque un point tournant car ce n'est pas un film sur la guerre du Vietnam mais sur l'époque entière et bien entendu, le Vietnam y occupe une place importante. Mettant en vedette un héros naïf et sympathique, le film porte en lui un désir de réconciliation nationale.

L'idée de chronique est vraiment réapparue avec le film *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994), renouvelant une structure qui avait déjà donné des films intéressants tel *Four Friends* (A. Penn, 1981). Le personnage Forrest Gump, interprété par Tom Hanks, raconte des anecdotes personnelles tout en passant en revue les différentes étapes de l'histoire américaine depuis les années 1950. Quoique justes, les événements introduits dans le film de Zemeckis sont présentés de façon fantaisiste reprenant des trucages employés dans le film *Zelig* (W. Allen, 1983). De la même façon que le personnage Zelig, Forrest Gump rencontre les grands de ce siècle: les John F. Kennedy, Richard Nixon, John Lennon, tout en parcourant la guerre du Vietnam, les manifestations pour les droits civiques, les rassemblements contre la guerre, le Watergate, les désastres naturels qui se sont produits entre les années 1960 et 1970.

*Heaven & Earth* (1993) tente de montrer une version dramatique de la guerre du Vietnam vue par une Vietnamiennne, ce qui en soi est inédit pour le cinéma hollywoodien. Inspirée de l'autobiographie de Leety Hayslip, l'histoire que raconte *Heaven & Earth* est celle de cette Vietnamiennne vivant paisiblement dans son pays jusqu'au jour où la guerre éclate. Plus récemment, le film *Ulee's Gold* (V. Nunez, 1997) nous offrait un personnage renfermé sur lui-même depuis son séjour au Vietnam. Et plusieurs films dont les personnages sont des vétérans du Vietnam sont à prévoir.

Pour la plupart, ces films sur la guerre du Vietnam avaient une structure narrative qui soulignait une détérioration graduelle de l'ordre, une désintégration des idéalismes, une destruction des personnalités, l'aliénation de ceux qui étaient restés aux États-Unis et une perte de sensibilité pour ceux qui ont survécu au drame. Ce sont des films qui ont fait l'éloge de la survie comme forme d'héroïsme et de civisme. Des films récents sur la Deuxième Guerre mondiale: *Saving Private Ryan* (S. Spielberg, 1998) et *The Thin Red Line* (T. Malick, 1998) semblent vouloir nous offrir une nouvelle vague de films de guerre. Peut-être le même sort est-il réservé à la guerre du Vietnam dans vingt ans?

## NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Micheal Lee Lanning, *Vietnam at the Movies*, New York, Fawcett Columbine Book, 1994, p. 162.
2. André Muraine, «Vietnam dans le cinéma Américain», *Frontière*, (janvier), 1992, p. 144.
3. Micheal Lee Lanning, *Vietnam at the Movies*, p. 48.
4. Lance Morrow, «Vietnam Comes Home», *Time*, (avril 23), 1979, p. 14.
5. Dalton Trumbo doit sa notoriété surtout au fait d'avoir appartenu à la bande des «Dix d'Hollywood». Les membres de ce groupe composé de sept scénaristes, deux réalisateurs et un producteur ont défilé devant la HUAC et chacun d'eux a été reconnu coupable d'outrage au tribunal pour avoir refusé de répondre à la question: «Êtes-vous ou avez-vous jamais été membre du Parti communiste?». La suite est bien connue: les Dix d'Hollywood iront jusqu'à utiliser le Cinquième amendement de la Constitution américaine pour défendre leurs droits et libertés.
6. Mark Crispin Miller, *Seeing Through Movies*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 100.
7. *Op. cit.* in William Palmer, *The Films of the Seventies*, Metuchen, The Scarerow Press, 1987, p. 181.
8. Freddy Buache, *Le cinéma américain 1971-1983*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 1985, p. 339.

9. James Combs, *American Political Movies*, p. 91.
10. Leo Cawley, «The War About the War: Vietnam Films and American Myth», in *From Hanoi to Hollywood*, p. 73.
11. *Op. cit.* in Gary Crowds, *Political Companion to American Film*, p. 417.
12. Oliver Stone (entrevue), *op. cit.* in *American Cinema: The Combat Film* vol. 3, Prod. Danielle Gardner, 1995, New York, The New York Center for Visual History, CBS/FOX Video, vidéocassette VHS, 120 min., son, couleur et noir et blanc.
13. William J. Palmer, *The Films of the Seventies*, p. 181.
14. «I Am Reality», Entretiens avec Oliver Stone, *Cahiers du Cinéma*, no. 394, avril 1987, p. 18.
15. Un colonel demande la signification du macaron pacifiste que porte Joker alors que celui-ci a inscrit «Born to kill» sur son casque, ce à quoi Joker répond: «I think I was trying to suggest something about the duality of man, sir. The Jungian thing, sir.»