

Les années Reagan La guerre n'est pas finie

André Roy

Number 49, Summer 1990

Tendances actuelles du cinéma américain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24189ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1990). Les années Reagan : la guerre n'est pas finie. *24 images*, (49), 24–27.

LES ANNÉES REAGAN

LA GUERRE N'EST PAS FINIE

PAR ANDRÉ ROY

LA GUERRE EST TERMINÉE, CELLE, ON L'AURA COMPRIS, DU VIÊT-NAM, MAIS ELLE N'EST PAS FINIE, ELLE SE CONTINUE SOUS D'AUTRES FORMES, PAR LE CINÉMA.

On l'a déjà assez répété, chaque film des États-Unis est une image de l'Amérique et le cinéma américain fait toujours le portrait d'une même famille, l'Amérique, ce pays né pour ainsi dire avec le cinéma, par lui et pour lui, tant et tellement que le Septième Art a toujours pris d'avance l'histoire des U.S.A. Sauf une première fois vers les années 80 – qu'on pourrait appeler les années Reagan – durant lesquelles les Américains ont dû regagner une guerre, rattraper le temps perdu. Faire un film sur la guerre du Viêt-nam, c'était alors beaucoup moins lever un tabou que réanimer le rêve d'un pays fort et reconstruire un idéal piétiné. Une certaine idée de l'Amérique était morte par la défaite, il a fallu lui donner sa «Naissance d'une nation II». Mais ce qui devait être un travail de deuil s'est aussi métamorphosé en un exercice de vengeance, en un récit du ressentiment, en un exorcisme violent, en une protection coupable. Normal.

LE CAUCHEMAR

La guerre a toujours été au centre des préoccupations des cinéastes américains; c'était déjà patent dans le western, genre fondateur, où l'Indien faisait figure de méchant, de menace du Grand Autre. La guerre de Sécession, la guerre contre les Nazis, contre les Japonais, la guerre froide, la guerre de Corée ont consolidé le film de guerre qui y a trouvé son fond et sa réserve: ses images glorieuses, ses figures héroïques, ses héros identificateurs, son discours consensuel – cela a été d'autant plus facile que les États-Unis avaient toujours gagné. En quelque sorte du pain béni pour les Ford, Hawks, Vidor, Walsh... Mais la guerre du Viêt-nam a signé un affront, signifié une défaite, fracassé une légitimité; elle a insulté, blessé (dans tous les sens du mot), divisé l'Amérique – qui ne pouvait plus être ce qu'elle a toujours été. Le pays s'est, dans un premier temps, retrouvé nu, avec ses paradoxes et ses ambiguïtés auxquels la mollesse des années Carter correspondait parfaitement mais que la dureté des années Reagan a effacés. Le travail de deuil, au seuil des années 80, était urgent et devait commencer; il ne s'est pas déroulé sans douleur ni, surtout, sans dénégations. Et au bout, il y eut la réconciliation comme l'a démontré avec fracas le dernier Oliver Stone, *Born on the Fourth*

of July, fresque primitive comme seuls les cinéastes américains savent en élever. Le cauchemar serait-il enfin terminé? Pas sûr.

UN LIGHT-SHOW

La guerre du Viêt-nam n'a pourtant pas débuté au cinéma par un vrai cauchemar. Francis Ford Coppola a été le premier à briser le tabou avec *Apocalypse Now* – même si son film a été devancé sur les écrans, pour cause de retards dans la production, par *The Deer Hunter* de Michael Cimino.

Le spectacle est une version possible de l'Histoire, et la réalité d'une guerre se transforme chez Coppola en feu d'artifices, en ballet (on a assez parlé de la bataille des hélicoptères), en spectacle d'un mythe. *Apocalypse Now* est beaucoup plus une allégorie du cinéma que de la guerre. Moins une entreprise de récupération qu'une entreprise de réparation du cinéma américain lui-même qui, depuis 1970, avec la mort des studios, craquait de toutes parts comme un vieil édifice abandonné. Comme l'Amérique avec sa sale guerre, le cinéma avait perdu ses modèles et ses codes. Il fallait un mégalomane comme Coppola – qui a bâti ses propres studios (Zoetrope Studios) en voulant être à lui tout seul Hollywood, sa renaissance, sa grandeur, sa mythologie; malgré lui, se définissant pourtant comme homme de gauche, le cinéaste a suivi exactement et en droite ligne la politique de restauration de Reagan (qui va entrer en fonction trois mois après la sortie du film): une Amérique forte, seule et unique, la meilleure. Faute d'avoir perdu une bataille, il fallait en gagner une autre, sur un autre terrain. Si *Apocalypse Now* peut se lire comme une métaphore, c'est bien alors le cinéma comme guerre technologique qui est envisagé par un Coppola qui n'a pas été chiche avec les moyens employés pour la démonstration presque métaphysique de cette nouvelle guerre.

Après le light-show psychédélique de Coppola, les effets spéciaux prendront la relève: ils seront les nouveaux véhicules du mal, ce mal qui est l'enjeu fondamental du cinéma américain, son obsession, sa fixation. Un mal dont le représentant est l'Autre, l'étranger qui vient perturber l'homogénéité américaine (le melting-pot est un mythe!), l'inconnu qui devient incontrôlable,



Full Metal Jacket



Apocalypse Now



Le Viêt-nam au cinéma ou comment rapatrier une guerre : la guerre était un spectacle technologique (*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola), elle devient un conflit avec soi-même (*Platoon* d'Oliver Stone) et n'a plus lieu que dans le cerveau des soldats (*Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick).



«*Aliens*, comme beaucoup de films de science-fiction et futuristes, a déplacé et poursuivi la guerre sur un autre terrain.»

insaisissable (comme le Viêtcong). Il pourrait bien se cacher aussi en tout Américain, qui, on l'a vu depuis que le cinéma est le cinéma américain, est montré comme le paragon de l'espèce humaine.

LE MAL

Oliver Stone, le scénariste réactionnaire de *Midnight Express* et raciste de *The Year of the Dragon*, s'est chargé de renvoyer cette image traumatisante du mal en chacun. L'Asiatique avait déjà dans *The Deer Hunter* de Michael Cimino révélé la bête tapie dans chaque Américain ou, du moins, dans chaque *marine*; le Kurtz de Coppola était devenu un traître, un monstre suscitant l'horreur; cette fois, Oliver Stone ne lésine plus sur la révélation: on ne combat pas le Viêtcong, on combat le mal en nous – et l'Autre de devenir le Grand Absent. L'altérité fait peur. Nouveau «voyage au bout de l'enfer», *Platoon* nous met en face de la réalité physique de la guerre, et non de ses causes; c'est une fiction engluée dans la guerre, pas un regard sur elle. Perdus dans la forêt d'où peut surgir l'ennemi, les G.I.'s risquent moins de mourir que de perdre leur identité; la lutte ne peut tourner qu'en duel fratricide. C'est bien ce qui arrive dans le deuxième film de Stone sur la Guerre du Viêt-nam: Ron Kovic, le survivant de *Born on the Fourth of July* tue par erreur un autre Américain; son retour en Amérique deviendra un chemin de croix, une longue expiation de ce meurtre.

La perspective de la guerre est là aussi faussée: si l'Amérique est projetée hors d'elle-même, c'est pour remplacer un hors-champ inexistant. La sortie du cauchemar n'est pas terminée. Le travail du deuil laisse autant à désirer, chez Stone comme chez

d'autres cinéastes (on pense ici à *Heartbreak Ridge* de Clint Eastwood qui se veut aussi une fiction du rachat). Ils n'ont pas regardé la réalité en face, la réalité politique de l'implication des États-Unis au Viêt-nam; seules importent pour eux les valeurs américaines triomphantes (illustrées avec un peu d'ironie chez Eastwood).

LE MÂLE

Si on excepte encore *The Deer Hunter*, le Vietnamien est un fantôme dans tous ces films. Dans une production récente, *Casualties of War* de Brian de Palma, on en voit un une seule fois (le Vietnamien n'a jamais existé comme individu). Son absence était tellement évidente jusqu'alors qu'on avait l'impression que la guerre du Viêt-nam n'avait eu lieu que dans le cerveau des soldats américains; c'est d'ailleurs ce que dit entre autres la première partie de *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick.

Casualties of War décrit un cas de conscience: faut-il dénoncer aux autorités le viol collectif d'une Vietnamiennne? Le viol est un accident comme cette guerre qui a été un mauvais rêve (la jeune Asiatique du métro ne dit-elle pas à Eriksson, dans la dernière séquence, qu'il a l'air de sortir d'un mauvais rêve?). Mais la guerre demeure encore et encore un *spectacle*, même si c'est le spectacle de l'horreur. Ce qu'apporte de neuf Brian de Palma, c'est d'avoir vu la guerre par le biais de la sexualité, presque par le trou de la serrure (la caméra subjective modifie le regard et le spectateur omniscient assiste à un viol qui s'apparente à une scène primitive). Le mal est le mâle (cette vérité cruelle fait la seule force du film). Ce qui me fait ajouter que le cinéma américain demeure toujours



War Games de John Badham. Ordinateur et bombe H: la guerre est un jeu d'enfant.

un cinéma d'hommes, qu'il a été peu touché par le féminisme; et il y a même des femmes qui ressemblent à des hommes: regardez Sigourney Weaver dans *Aliens* de James Cameron.

ARMES ET AÉRONEFS

Justement! *Aliens*, comme beaucoup de films de science-fiction et futuristes, a déplacé et poursuivi la guerre sur un autre terrain. Les SPFX ont servi de mouture au mal pour des fictions militaristes et agressives qui veulent rendre les Américains encore plus Américains, eux si hantés et si habités par le mal. Ce sont des films psychotiques, des fictions archaïques de la peur, obtuses et bêtes, des récits musclés et manichéens par lesquels il s'agit de conjurer la culpabilité. Conjurant avec des armes qu'on dirait conçues par le Pentagone et des aéronefs commandés à la Nasa comme pour la fameuse guerre des étoiles de Reagan. Des *Poltergeist* aux *Aliens*, en passant par *Robocop*, *Space Hunter* et compagnie, il s'agit d'éliminer les ennemis, de défendre ses frontières, de dénier toute crise, de liquider les traumatismes pour que l'horizon du futur soit libre de toute entrave, de tout obstacle, de toute scorie: avancer d'un seul pas, unanimement, pour un peuple soudé par les valeurs conservatrices (voyez la famille blanche et banlieusarde, le «home sweet home» par excellence, dans *War Games* de John Badham). Même la série des *Star Wars* est tout autant para-militaire et droitiste que les *Rambo*, que *Cobra* ou *Top Gun*, autres films d'hommes.

ET LA GENTILLESSE, BORDEL?

L'Amérique ne peut raconter qu'une seule histoire, la sienne; c'est pourquoi on a toujours l'impression de voir le même scénario réalisé, les mêmes mythes forgés, les mêmes valeurs défendues. L'ère offensive de Ronald Reagan a permis qu'éclatent les vertus guerrières et le bon droit. En même temps que le rêve a été ébranlé par la défaite au Viêt-nam, le cinéma s'est mis lui aussi à se défaire, à se lézarder de toutes parts dans une décennie naufragée que la crise économique a jeté dans tous les excès. Mais durant les années 80, le cinéma américain n'est pas parvenu à supporter le grand rêve qui l'a toujours nourri parce que la majorité des cinéastes n'ont pas voulu l'interroger. Ce cinéma est comme au bord d'une catastrophe, essoufflé et épuisé d'avoir tourné en rond. Est-ce pour cela qu'on compte si peu de nouveaux auteurs? Est-ce pour cela

que les histoires d'amour se sont faites si rares sur les écrans américains? Plus de *boy meets girl*. Est-ce qu'avec George Bush, qui nous promet une Amérique gentille, le cinéma réussira à se sauver du naufrage qu'il n'a cessé durant près de dix ans de mettre en paraboles, à se sauver de l'asphyxie qui le guette? À raconter enfin de vraies histoires d'amour plutôt que des récits de haine (haine de soi et des autres)? *Le When Harry Met Sally* de Rob Reiner (tiens, justement un nouvel auteur!) est peut-être un signe avant-coureur d'une cinématographie qui retrouverait ses origines et se mettrait enfin à réinventer. Peut-être verrons-nous aussi un film qui explique le pourquoi de la guerre du Viêt-nam. Le cinéma n'est pas fini. On espère. ■



Rambo: de droite à gauche, le Christ et sa croix.