

Fictions de guerres

Sarah Sepulchre, Observatoire du récit médiatique, université catholique de Louvain (Belgique)

Les fictions de guerre audiovisuelles sont au centre d'un débat sans cesse renouvelé. On s'interroge sur leur légitimité à raconter ce type d'événement. Si le questionnement vaut pour toutes les fictions¹, il est plus crucial encore pour les récits de guerre qui représentent ce que Sébastien Fevry nomme des traumatismes². Les fictions de guerre, surtout celles qui relatent des conflits réels, sont aussi sujettes à la question de l'idéologie qu'elles véhiculent. Ces fictions, américaines pour la plupart, sont d'emblée suspectées d'américano-centrisme dans le meilleur des cas, de propagande dans le pire. Le fait que les producteurs s'adressent à l'armée pour obtenir des conseils, des véhicules, voire des militaires comme figurants ne fait que renforcer la méfiance³. Après un bilan quantitatif, nous allons voir ce qu'il en est pour la télévision à travers l'analyse des *Têtes brûlées* et de *Frères d'armes*.

La Seconde Guerre mondiale, le conflit majoritaire

La base de donnée The Internet Movie Database⁴ recense 5 588 fictions de guerre⁵ dont 195 sont des fictions sérielles télévisuelles. Elles proviennent de 27 pays différents, parmi lesquels seuls la République fédérale de Yougoslavie, la Russie, l'Allemagne, le Royaume-Uni et les États-Unis ont produit plus de 10 fictions. À eux seuls, les États-Unis produisent 32 % des séries de guerre mondiales. Précisons que parmi tous ces récits, seule une petite vingtaine est largement connue (par exemple *China Beach*, *MASH*, *Tant qu'il y aura des hommes*).

Six conflits reviennent plus d'une fois : la guerre froide (2), la Première Guerre mondiale (2), la guerre de Corée (3), la guerre du Vietnam (6), la guerre civile américaine (8), la Seconde Guerre mondiale (66)⁶. Près de 50 % des récits de guerre sont donc focalisés sur le deuxième

conflit mondial. Ils proviennent de 14 pays différents. Ce sont les États-Unis (29 fictions, soit 44 %) et le Royaume-Uni (12) qui s'illustrent le plus. Ces séries apparaissent surtout dans les années 1960 et 1970. Mais l'on remarque que le genre réapparaît dans les années 2000 (11 fictions alors que la décennie n'est pas finie). Différents thèmes sont abordés : la montée du nazisme en Allemagne (4), la résistance (7), l'occupation (5), l'holocauste (1), les conditions de vie en Allemagne (1), la cour martiale (1), les prisonniers (2), la RAF (4), l'espionnage (8). Mais 50 % des fictions favorisent le thème du combat (33). Tous les fronts sont représentés : le désert (2), le front de l'Est (4) et surtout l'Europe occidentale (13) et le Pacifique (14).

De ce premier repérage purement quantitatif, il ressort que, même si on prend le genre « guerre » au sens large, les récits de combats représentent une part importante des fictions. C'est avant tout la seconde guerre mondiale qui est racontée à la télévision. Et, même si beaucoup de pays ont produit des séries de guerre, c'est surtout un point de vue américain qui s'impose.

Deux séries, une même vision

Il faut cependant encore vérifier quelle image du conflit est véhiculée. Attardons-nous aux *Têtes brûlées* (1976) et à *Frères d'armes* (2001). Ces deux séries ont fait l'objet d'une édition DVD, ce qui prouve au moins qu'elles ont marqué les esprits, contrairement à d'autres dont le souvenir s'est effacé.

Sur bien des points, ces deux fictions se ressemblent et permettent de comparer le traitement du front européen à près de 30 ans d'écart⁷. L'une comme l'autre sont basées sur des personnages réels (Gregory Boyington, Richard Winters et la plupart de leurs hommes). Les scénaristes ont adopté une attitude opposée face au

Sarah Sepulchre

Fictions de guerres

traitement des faits : les premiers ont pris de grandes libertés avec le destin des soldats, les seconds ont tenté de coller le plus à la réalité. Cependant, les deux fictions rappellent constamment le lien avec le réel, soit en livrant un texte explicatif en début ou en fin d'épisode, soit en recyclant des images d'archives. *Frères d'armes* utilise un autre procédé, fictionnel pourtant, pour « faire réel ». Les couleurs ont un aspect « vieilli » qui les font ressembler à des clichés d'époque. Les deux récits sont articulés autour des actions d'un groupe de personnages mené par un chef emblématique. De surcroît, la Easy Company et l'escadrille 214 sont présentées comme des unités d'élite.

Les similitudes s'arrêtent là. Les *Têtes brûlées* est une série. Stéphane Benassi rappelle que la série se caractérise par le retour du même et l'évolution limitée que connaissent les intrigues et les personnages⁸. *Frères d'armes* est un feuilleton. Au fil des épisodes, l'on suit la progression des combattants sur les différents fronts européens. Les personnages connaissent une évolution physique, mentale, relationnelle. En trois décennies, les manières de construire les personnages (et les stéréotypes), mais aussi de filmer (caméra à l'épaule), de montrer la violence se sont transformées (images plus crues, sang).

Malgré leurs différences, les fictions offrent une même vision des choses. Jean-Michel Valantin, dans son analyse des rapports entre Hollywood et le Pentagone, considère que le film *Il faut sauver le soldat Ryan* est un cinéma de « sécurité nationale ». Il remarque que les Américains y affrontent les Allemands dans un espace vide, « un no man's land ». « Cette façon de filmer traduit le sentiment selon lequel les Américains considèrent le monde comme un espace vide sur lequel peuvent être projetées les forces américaines. Ensuite, on remarquera dans ce film l'absence de dimension politique⁹. » Ce que l'auteur avance pour le film de Spielberg fonctionne pour les deux séries analysées. Il ajoutait également que les ennemis sont réduits à des ombres. Les ennemis sont généralement vus de loin¹⁰. La série *Les Têtes brûlées* a tendance à offrir une vision plus simpliste de l'ennemi (les supérieurs fanatiques, les soldats qui tirent mal). Certains individus sont cependant positifs : un informa-

teur, un pilote prisonnier, un officier universitaire, un as de l'aviation. Mais, parce qu'ils sont vaincus en fin d'épisode, parce que leur panache renforce encore la qualité des soldats américains, parce que leur entêtement semble indiquer un endoctrinement, ces personnages ne remettent pas en cause les valeurs véhiculées par les personnages principaux. Dans *Frères d'armes*, les Allemands font mouche, mais ils sont presque totalement invisibles jusqu'à leur reddition. À ce moment, la fiction s'attarde sur des individus qui reprennent comme un miroir les caractéristiques de Winters. Elizabeth de Cacqueray considère qu'il existe quatre types d'ennemis : il est complexe et troublant, c'est un fanatique à éliminer, il est ridiculisé ou il est insignifiant. Dans ce dernier cas, cela tend à montrer que le soldat lutte surtout pour sa survie ou contre ses propres démons¹¹. Les deux fictions analysées affrontent surtout un ennemi « insignifiant ». Les unités fonctionnent en vase clos.

L'ennemi est aussi interne. Le phénomène est très marqué pour les *Têtes brûlées*. Une grande partie des épisodes est centrée sur les bagarres entre les pilotes de l'escadrille 214 et les soldats d'autres corps (la Navy). Ils règlent souvent leurs différends par des compétitions sportives, ces moments n'étant qu'entrecoupés par les attaques contre les Japonais. Dans *Frères d'armes*, l'ennemi reste le Reich, mais on perçoit dès l'entraînement, une rivalité entre les compagnies qui composent la 101^e. La Easy doit aussi faire face à l'incompétence des tankistes anglais ou sauver les Red Devils canadiens. Les Alliés les mettent souvent dans des positions dangereuses. L'ennemi, c'est aussi la hiérarchie. Les supérieurs s'opposent au groupe (le colonel Lard des *Têtes brûlées*) ou ils sont incompétents et le mettent en danger (Dike, Sobel et Sink dans *Frères d'armes*). Selon Michel Cieutat, les guerres hollywoodiennes sont gagnées par les représentants du peuple. « D'où l'image souvent négative donnée des officiers supérieurs, tantôt imbus de leur personne, colériques, tyranniques, injustes [...], tantôt lâches [...] ou ivrognes [...] »¹². »

Les deux procédés (effacement de l'ennemi, « ennemisation » du reste de l'armée) laissent donc le groupe seul (le « no man's land » de J.-M. Valantin). Ce dernier

précisait aussi que le cinéma américain ne fonctionne que sur « l'héroïsation ». Et c'est bien à cela qu'on assiste dans les deux fictions analysées. Les deux groupes sont constitués de simples soldats qui subissent la guerre plus qu'ils ne l'ont choisie. On pourrait penser à première vue que les personnages des *Têtes brûlées* sont plus valeureux que ceux de *Frères d'armes*. Ils ne sont pas toujours heureux de suivre les plans de Boyington, mais ils ressentent très peu la peur ou le doute. On compte sur les doigts de la main les soldats morts au combat. Les hommes de la Easy sont marqués par le débarquement, l'hiver à Bastogne, la perte de leurs amis, les blessures physiques et mentales. Mais ce sont surtout les personnages secondaires qui supportent ces thèmes. Même s'ils sont moins invincibles que les *Têtes brûlées*, les personnages sont quand même courageux, victorieux et en vie. Les séries se centrent sur des soldats issus du peuple et non sur les politiciens ou les généraux, ce qui permet d'évacuer les critiques sur les choix stratégiques ou l'examen des conséquences des conflits.

Les valeurs que véhiculent ces fictions sont donc celles de bravoure et de fraternité. On se focalise sur les héros vainqueurs en éliminant les cas plus litigieux. Le récit de guerre devient une épopée moderne où un héros traditionnel est réinstallé. Dans ce contexte, on comprend pourquoi les scénaristes choisissent majoritairement les récits de bataille. En effet, ils permettent, plus facilement que les fictions qui parlent de l'occupation, de la politique allemande ou de la Shoah de toucher au héros universel. On remarque enfin que la seconde guerre mondiale est la seule à bénéficier de ce type de discours. Les séries axées sur le Vietnam (*L'Enfer du devoir*), la Corée (*MASH*) et plus récemment sur l'Irak (*Over There*) abordent les conflits de manière totalement différente. On y dénonce l'absurdité des situations. On y présente des soldats apeurés, traîtres, cyniques et terre-à-terre. Il plane donc comme une aura sur le second conflit mondial.

La télévision, l'hégémonie de la reconstitution

Sébastien Fevry classe les films de mémoire en trois catégories : les témoignages, les archives et les reconstitutions.

Au grand écran, les trois types sont présents : *Shoah* de Lanzmann, *Histoires du cinéma* de Godard côtoient *Il faut sauver le soldat Ryan*. La télévision fait principalement de la reconstitution. Or, l'auteur écrit que « les reconstitutions du passé touchent un large public et jouent un rôle décisif dans la perception que nous pouvons nous faire de l'histoire. Avec ce type de productions, les événements historiques se rejouent comme s'ils se déroulaient au présent [...] »¹³. » Si l'on suit Sébastien Fevry, les fictions télévisuelles se centrant sur la seconde guerre mondiale, cela aurait donc pour effet de la rendre continuellement présente. Mais il s'agit bien d'une version idéalisée, héroïsée de la guerre qui est sans cesse réaffirmée.

Ce principe de reconstitution ne se confine pas seulement aux fictions de guerre. Dans une grande mesure, les séries des deux dernières décennies sont principalement construites sur un mode authentifiant. Si l'on inspecte le policier – les groupes de simples policiers, la centration sur les faits divers, les valeurs véhiculées – l'on s'aperçoit qu'il est proche des séries de guerre. Or, Stéphanie Pontarolo affirmait que les séries policières prétendaient faire passer des messages, qu'elles tentaient de modifier les comportements du téléspectateur¹⁴. Peut-être quelque chose de cet ordre est-il également en jeu avec le héros soldat ?

Il n'est, en tout cas, pas anodin que le retour en force de l'héroïsation du simple soldat, la célébration d'une vision idéalisée de la guerre menée par les États-Unis survienne maintenant. Jean-Michel Valantin déclarait qu'« on ne peut pas s'empêcher de faire un lien entre cette façon apolitique de filmer la guerre dans *Le soldat Ryan* et l'idéologie stratégique actuelle de la fameuse "guerre contre le terrorisme". [...] C'est là que le rôle du cinéma est important car il permet de symboliser et de légitimer cette potentialité d'intervention constante. La fonction du cinéma de sécurité nationale est une fonction de légitimation »¹⁵. » Et, en temps de guerre, la raison d'État ne supporte pas les critiques. L'un des producteurs de *Hitler, la naissance du mal* (2003) a été licencié par NBC parce qu'il a clairement comparé la montée du fascisme en Allemagne dans les années trente et la radicalisation de l'État américain¹⁶. La télévision, parce qu'elle propose

Sarah Sepulchre

Fictions de guerres

surtout des reconstitutions héroïsées de la seconde guerre mondiale, reste consensuelle. Peut-être participe-t-elle à l'effort de guerre contre le terrorisme ?

Notes

1. Voir les travaux de R. Odin, Fr. Niney, J.-M. Schaeffer notamment.
2. Fevry S., « La novellisation des films de mémoire. Trace du film, trace de l'histoire ? », in Baetens J. & Lits M. (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain : Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 177-190.
3. Lire notamment J.-M. Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington*, Paris : Autrement, 2003 ou A.-M. Bidaud, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie*, Paris : Masson, 1997. Voir aussi le documentaire d'E. Pacull *Opération Hollywood*, Arte France, 2004.
4. Cette base de données est la plus complète. Nous y avons ajouté des références issues du livre de J.-Ph. Liardet sur les *Têtes brûlées* et du dictionnaire de J.-J. Jelot Blanc.
5. En comparaison, le site répertorie 16 866 policiers, 82 861 comédies, 9 659 westerns tout type de fiction, de pays, de format confondus.
6. Ce classement est basé sur 135 fictions. Pour les 60 restantes, nous ne possédions pas de renseignements suffisants pour comprendre de quel conflit ils s'inspirent. Précisons que 10 fictions se centrent sur l'armée en général (entraînement, fictions de caserne).
7. Les éléments proviennent du travail fourni avec les étudiants du séminaire *Analyse des fictions médiatiques* (M. Lits).
8. Benassi St., *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : Éditions du Céfal, 2000, p. 81.
9. « Entretien : Hollywood et la sécurité nationale. Interview de Monsieur J.-M. Valantin, chercheur en sociologie », <http://www.info-guerre.com/article.php?sid=408>, publié le 25 juillet 2002.
10. J. Baudrillard fait le même constat pour une guerre « réelle » où la technologie « est encore une façon de ne pas envisager l'ennemi en tant que tel ». Il remarque que l'ennemi est devenu invisible. [*La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris : Galilée, 1991, p. 39-40]
11. De Cacqueray É., « Héros ou bourreau, cynique ou mystique : le cinéma britannique et l'image du militaire », in *CinémAction*, n° 113, 2004, p. 29.
12. Cieutat M., « Le "Combat Film" américain : mission manifeste », in *CinémAction*, n° 113, 2004, p. 14.
13. Fevry S., *op. cit.*, p. 184.
14. Pontarolo St., « Documentarisation des séries policières ? L'exemple de la télévision française », in Beylot P. et Sellier G., *Les séries policières*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 165.
15. Entretien avec J.-M. Valantin, *ibid.*
16. Winckler M., « Hitler, la naissance du mal : rigoureusement historique et terriblement contemporain », <http://www.martin-winckler.com>