

Marjolaine Boutet

Centre d'Histoire de Sciences-Po, Paris

LE VIETNAM ET L'AMÉRIQUE AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION : DU TRAUMATISME AU DÉNI

La guerre du Vietnam a été le plus grand traumatisme vécu par les Américains au ^{XX}^e siècle, une « tache » dans « leur siècle » que la société a progressivement estompée pour faire entrer le récit de cette guerre dans la logique de la « destinée manifeste » et du triomphe des États-Unis et de ses valeurs sur ses ennemis. Ce travail a donc été un travail de mémoire, de relecture, de réinterprétation pour aider les Américains à vivre plus ou moins confortablement avec le souvenir de cet échec. Or, les fictions cinématographiques et télévisées produites aux États-Unis permettent de suivre l'évolution de ce travail de mémoire : violence du traumatisme dans les années 1960 et surtout 1970, « révision » dans les années 1980, folklore dans les années 1990 et remise au goût du jour dans les années 2000 face au « nouveau borbier américain », l'Irak.

Les productions audiovisuelles sont en effet à la fois les reflets et les agents des changements de l'opinion publique. Hollywood, tant dans sa dimension cinématographique que dans sa dimension télévisuelle (avec la production de fictions pour les grandes chaînes américaines), s'est toujours attaché – pour des raisons

essentiellement économiques – à être dans l'air du temps, à répondre aux attentes de son public.

D'autre part, les images ont le pouvoir de frapper les esprits ; ainsi, de la guerre du Vietnam restent dans les mémoires des images, fixes ou animées, réelles ou de fiction, mais toujours des images. Que ce soit le bandeau rouge de Rambo ou la photographie en noir et blanc de la petite fille brûlée au napalm, l'arrivée d'hélicoptères sur fond de la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner dans *Apocalypse Now* ou bien le reportage montrant un GI mettant le feu à une hutte avec son *zippo*, la guerre du Vietnam est devenue une guerre audiovisuelle.

Le traumatisme des années 1960 et 1970

La guerre du Vietnam a été la guerre la plus vue de l'histoire : les reporters y ont bénéficié d'une liberté inégalée dans l'histoire de leurs relations avec le monde militaire, tout en restant sous contrôle ; leurs reportages

filmés étaient diffusés aux heures de grande écoute à la télévision. Cette vision « directe » de la réalité de la guerre, de ses horreurs est supposée avoir alimenté les sentiments de rejet de cette guerre « injuste et injustifiée ». « Ce fut la première guerre de salon, la première guerre pour laquelle les civils restés au pays étaient aux premières loges, voyant non seulement ses horreurs, mais aussi son ennui et son gâchis » (Ashmore, 1978, p. 37). La retransmission des images à la télévision aurait joué un grand rôle dans le développement de l'opposition à cette guerre au sein de l'opinion ; c'est en tout cas ainsi que l'état-major américain a interprété sa défaite. Même le célèbre présentateur-télé Walter Cronkite, qui avait pris parti oralement en faveur de la guerre, fut troublé par les images qu'il vit de l'offensive du Têt. Il déclara ensuite (Lichty et Fromson, 1979, p. 46) : « Nous devons mettre un terme à cette guerre. Nous sommes dans un bourbier et une impasse. » Depuis lors, l'armée contrôle soigneusement les reporters qui suivent les soldats américains en action, au point que la première guerre du Golfe a été une guerre pratiquement sans images, et que les images les plus marquantes de la guerre en Irak ne sont pas toujours le fait de journalistes officiels, mais bien souvent de « non-professionnels ».

Face à une avalanche d'images d'actualités télévisées, Hollywood produisit peu de films sur la guerre du Vietnam pendant le conflit et dans les quelques années qui suivirent la défaite, car les producteurs pensaient – à raison – que le public aurait du mal à croire désormais des films de propagande dans lesquels on lui vendait une guerre belle et juste (comme pendant les deux guerres mondiales), alors que la télévision lui avait montré l'effrayante réalité de cette guerre absurde et meurtrière. Par exemple, le film produit, réalisé et interprété par John Wayne, *Les Bérets Verts* (*The Green Berets*, 1968), racontant la guerre du Vietnam à la façon d'un western des années 1950, reçut un accueil très mitigé, et

fut même incendié par la critique pour son « manque de réalisme » (Russel, 2002, p. 20).

Le cinéma hollywoodien du début des années 1970 est sombre et « hanté » par le Vietnam, mais la référence reste implicite et masquée jusqu'à la fin de la décennie. *Taxi Driver* de Martin Scorsese (Palme d'or en 1976), par exemple, va très au-delà du passé vietnamien du héros interprété par Robert de Niro, élément qui passe d'ailleurs souvent inaperçu pour un spectateur inattentif. Les seuls films américains qui parlent du traumatisme de cette guerre sans langue de bois sont indépendants, comme *Les Visiteurs* d'Elia Kazan (*The Visitors*, 1972) dans lequel un jeune marié est soudain confronté à la violence de son expérience de guerre lors de la visite de deux de ses anciens « frères d'armes ».

Toutefois, un film de guerre a marqué les esprits pendant la guerre du Vietnam. Palme d'or au festival de Cannes de 1970, *M*A*S*H* de Robert Altman est la preuve que la thérapie par le rire peut fonctionner. Certes, l'action se situe en Corée en 1951, mais personne n'est dupe. Vigoureusement antimilitariste, irrévérencieux, prônant la liberté sexuelle, le film ne cesse de brocarder la stupidité des états-majors, sans pour autant occulter les horreurs du conflit. L'allusion au Vietnam est si transparente que de nombreuses personnes furent convaincues que le film se passait effectivement pendant la guerre du Vietnam (Stora, 1997, p. 151-152).

Le film fut un tel succès qu'il fut transformé en *sitcom* (comédie de situation) pour la télévision américaine dès 1972 (quelques mois avant le retrait définitif des troupes américaines du Sud-Vietnam) et triompha pendant onze saisons consécutives, jusqu'en 1983. Mais ce film et la série qui en a découlé restent des exceptions dans le flux de productions culturelles américaines, et avaient eu l'intelligence de situer leur action hors du Vietnam. En effet, aborder ce sujet de front reste délicat jusqu'à la fin des années 1970 au cinéma, et bien plus longtemps encore pour la télévision de divertissement.

Il faudra donc attendre la toute fin des années 1970, 1978 exactement, pour que les grands studios se décident, avec réticence au départ, à produire des films sur la guerre du Vietnam. Mais ces premiers grands films sur la guerre du Vietnam ne sont pas vraiment des représentations réalistes du conflit, et l'idéologie qu'ils véhiculent n'est pas nécessairement contestataire. *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) et *Apocalypse Now* (1979) s'inspirent de classiques de la littérature anglo-saxonne qui s'interrogeaient sur la place de l'homme dans un environnement hostile : *Le Dernier des Mobicans* de James Fenimore Cooper (1826) pour le premier, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1902) pour le second.

Voyage au bout de l'enfer peut être perçu comme une inversion ambiguë et nécessairement traumatisante du rêve américain (Hellman, 1986), tandis que l'ambiguïté de *Apocalypse Now* (notamment en ce qui concerne la représentation de la consommation de drogues comme une nécessité pour supporter cette guerre, ainsi que la fascination assumée pour la violence la plus crue) donne au film une dimension métaphorique qui va bien au-delà d'une simple tentative de récit de guerre. La description outrancière de la guerre du Vietnam, d'une noirceur hallucinée, brouille et détruit toute réflexion sur la nature ou les causes du conflit. Ces deux films furent cependant récompensés pour leurs indéniables qualités artistiques : en 1979, *Apocalypse Now* reçut la Palme d'or à Cannes et *Voyage au bout de l'enfer* l'Oscar du meilleur film.

Mais ces deux films sont des exceptions dans une production cinématographique qui se contente le plus souvent d'exploiter le stéréotype de l'ancien combattant ultra-violent pour produire des films d'action à petit budget mais rentables, comme les multiples *Billy Jack*¹ qui racontaient l'histoire d'un vétéran du Vietnam qui rentre chez lui et se bat contre les *rednecks* et les *Hell's Angels*. De même, les séries télévisées américaines des

années 1970 mettent en scène des personnages d'anciens combattants du Vietnam inquiétants : psychopathes, meurtriers, délinquants, marginaux que de « bons flics » comme l'inspecteur Kojak (*Kojak*, CBS, 1973-1978) s'efforcent de remettre dans le droit chemin.

Ce qui inquiète en effet beaucoup les Américains dans ces années-là, ce sont les conditions du retour des anciens combattants et les séquelles des combats, les traumatismes qu'ils risquent de ramener au pays. L'ancien combattant revient de l'enfer, de la mort, du passé ; survivant et rescapé, fantôme d'un passé douloureux et effrayant, son retour n'est pas auréolé de gloire et de respect. Ces « revenants » sont le plus souvent présentés comme des sortes de spectres porteurs d'une vision désespérée où toutes les valeurs ont volé en éclat, ce qui les pousse à agir avec une extrême violence (Stora, 1997, p. 215).

La difficulté du retour et de la réinsertion des anciens du Vietnam dans la société américaine est illustrée dans le premier *Rambo* (Ted Kotcheff, avec Sylvester Stallone, 1982). À la fin du film, Trautman (Richard Crenna), le supérieur hiérarchique de Rambo pendant la guerre, s'approche de lui et tente de le calmer. Rambo a fait sauter les principales installations de la petite ville américaine qui l'a rejeté, et même persécuté : « Trautman : *C'est terminé, Johnny. Rambo : Rien n'est terminé. Tout continue à cause de vous. C'était pas ma guerre. C'est vous qui m'avez appelé, pas moi. J'ai fait ce qu'il fallait pour gagner. Mais on n'a pas voulu nous laisser gagner. Et je suis revenu dans le monde. Et j'ai vu des larmes m'attendre à l'aéroport, où l'on m'a conspué comme un criminel ! Ils m'ont traité de toutes les saloperies. Ils m'ont appelé le boucher. Mais qui sont-ils pour me faire des reproches ? Est-ce qu'ils étaient à ma place en pleine jungle ? Ils nous jugent quand ils parlent.*² »

Ce film du tout début des années 1980 fait bien la transition entre la représentation des anciens combattants du Vietnam dans les années 1970, rare et très

stéréotypée, facteur d'angoisse pour le spectateur, à celle des années 1980, où les productions audiovisuelles jouent beaucoup plus sur l'identification du spectateur à ces pauvres bougres, qui finissent par accéder au statut de héros. Commence alors le processus de réinsertion des anciens combattants dans la société, et par là même un processus de « révision » de l'histoire de cette guerre, devenue une « noble cause » dans la bouche même du président Reagan.

Le Vietnam, une « noble cause » dans les années 1980

Après le succès des films de grands réalisateurs comme *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978) ou *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), Hollywood se mit à produire dans les années 1980 un grand nombre de films d'action ayant pour cadre le Vietnam ou mettant en scène des anciens combattants de cette guerre. La violence reste le principal moteur de ces films, mais l'image de l'ancien combattant n'est plus inquiétante comme dans les années 1970. Au contraire, conformément à l'idéologie néo-conservatrice dominante, l'ancien combattant du Vietnam est un héros victime de la société, garant des « vraies valeurs américaines » (droiture, honnêteté, courage, loyauté, etc.), auquel le spectateur s'identifie facilement.

À la télévision également, on assiste à une vague de « héros qui ont fait la guerre du Vietnam » : *Magnum* (CBS, 1980-1988), *L'Agence Tout Risque* (*The A-Team*, NBC, 1983-1987), *Riptide* (NBC, 1984-1986), *Deux Flics à Miami* (*Miami Vice*, NBC, 1984-1989), *Supercopter* (*Airwolf*, CBS, 1984-1987), mettent tous en scène des anciens combattants qui se servent des compétences techniques et morales acquises au Vietnam pour faire triompher la vérité et la justice. Ces héros quotidiens

incarnent l'idée néo-conservatrice selon laquelle le fait d'avoir participé à la guerre du Vietnam n'est pas quelque chose dont on doit avoir honte, mais dont, au contraire, l'Amérique peut être fière.

Les années 1980 sont donc les années du Vietnam au cinéma et à la télévision. C'est ainsi que, non sans provocation, Rick Berg (1990, p. 41) écrit : « Nous avons perdu la guerre en 1973 et le pays en 1975. Cette perte nous hante. Mais l'absence qui nous a hantés dans les années 1970 n'existe plus dans les années 1980. [...] Dix ans après la chute de Saïgon et sa libération, le Vietnam est devenu, si ce n'est un produit, du moins une source d'inspiration pour l'industrie culturelle américaine.³ »

Cette vague de films « révisionnistes »⁴ montre des héros comme Chuck Norris ou Sylvester Stallone qui refont la guerre à eux seuls, massacrent les affreux « Viets » et prouvent une fois pour toutes que l'Amérique n'aurait jamais dû perdre. Les thèmes récurrents de ces films sont la croyance en la victoire militaire des Américains au Vietnam, avec, pour corollaire, les thèmes de l'« abandon », et de la « trahison » par « l'arrière », c'est-à-dire les politiques, mais aussi et surtout la société hippie qui a oublié les « vraies valeurs » américaines (Stora, 1997, p. 98).

Avec *Uncommon Valor* (*Retour vers l'enfer*, 1983), *Missing in Action* (*Portés Disparus*, 1984), *Missing in Action 2 : The Beginning* (1985), *Rambo : First Blood Part II* (*Rambo II : La mission*, 1985), souvent cofinancés par l'armée (en général sous forme de prêt de matériel et d'engins militaires), les Américains n'en finissent pas de rejouer cette guerre en lui inventant des issues davantage en accord avec la nouvelle idéologie en vigueur. C'est un cinéma revancharde, où des Américains retournent au Vietnam pour « finir le boulot » et montrer qu'ils sont quand même les plus forts. Ce type de discours est en parfait accord avec les discours de Reagan. Le président déclara ainsi sur le ton de la boutade lors

d'une conférence de presse : « Les gars, j'ai vu Rambo hier soir ; maintenant je sais ce que je ferai la prochaine fois⁵. »

Cette image héroïque du *Viet Vet* (vétérans du Vietnam) est reconstruite à partir de thèmes populistes anciens. Le thème essentiel dans cette perspective est celui de la victimisation : le soldat victime d'un conflit auquel il ne comprend rien, le « bon Américain » (type Rambo) victime de la bureaucratie, et l'Amérique toute entière victime d'une guerre qu'elle n'a jamais osé déclarer parce qu'elle ne l'a jamais vraiment voulue.

D'autre part, cette victimisation du soldat américain occulte totalement les véritables victimes de ce conflit : les Vietnamiens (Rowe et Berg, 1991, p. 2-3). Le pays lui-même et ses habitants ne sont qu'un décor pour ces films, qui ne cherchent à aucun moment à les comprendre ou à les dépeindre avec un minimum de complexité. L'unique préoccupation, c'est l'Amérique et les Américains ; quant aux Vietnamiens, ils ne sont qu'une version réactualisée des Indiens des westerns des années 1950. Là encore, on retrouve le même mythe fondateur des pionniers qui tentent de survivre dans un pays sauvage face aux attaques d'ennemis fourbes et beaucoup plus nombreux. Là encore, les Américains n'ont pas cherché à connaître le pays dans lequel ils arrivaient ni la civilisation de ses habitants, mais ils ont tenté de le modeler à leur image.

Toutefois, tout le monde aux États-Unis ne fut pas convaincu par le discours propagé par Hollywood. Beaucoup d'anciens combattants étaient opposés à la simplification des problèmes opérés par ces films et quand *Rambo* sortit en salle à Boston, des anciens combattants promènèrent des affiches sur lesquelles était écrit « Rambo n'est pas la Réalité ». Réimaginer la guerre en des termes si bruts et si manichéens n'était pas seulement politiquement suspect, mais cela détournait aussi l'attention des difficultés sociales qu'affrontaient encore les anciens combattants.

Ainsi, cette vague de films revanchards ne dura qu'un temps, mais elle permit aux grands studios hollywoodiens de se rendre compte que la guerre du Vietnam pouvait être un sujet rentable économiquement, et ils investirent alors dans des projets intellectuellement plus ambitieux. La fin des années 1980 fut marquée par une série de films qui donnaient, enfin, la parole aux anciens combattants eux-mêmes, avec des histoires basées sur des personnages réels comme Adrian Cronauer (Robin Williams) dans *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987). Le fait que le réalisateur (Oliver Stone pour *Platoon* en 1986) ou le scénariste (Michael Herr et Gustav Hasford pour *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick en 1987) soient des anciens du Vietnam apparut alors comme un gage d'authenticité dans le récit de ce conflit.

Dans ces films, l'ancien combattant devient « l'unique porte-parole de la vérité fondamentale du conflit » (Beattie, 1999, p. 7-8). Il est représenté comme un héros non pas du fait de ses agissements sur le terrain, mais à travers sa réintégration sociale et culturelle (*Né un 4 juillet* d'Oliver Stone, en 1989, le montre bien). Au silence qui avait suivi leur retour, à la simplification des films « révisionnistes », se substituent une abondance de témoignages, un réinvestissement de la scène médiatique par les anciens combattants que l'on veut maintenant absolument entendre.

L'impact de *Platoon* fut considérable aux États-Unis. Il reçut l'Oscar du meilleur film en 1986 et provoqua une floraison de documentaires télévisés donnant la parole aux anciens combattants du Vietnam (*Dear America : Letters from Vietnam*, de Bill Couturier, 1988). La parole du témoin, authentique et « apolitique » permettait ainsi de réconcilier la société américaine autour d'un « vécu », en évitant toujours d'entrer dans l'explication des causes et de l'échec de cette guerre. Le message du film *Platoon* (1986) – « Nous ne nous sommes pas battus contre l'ennemi, mais contre nous-mêmes⁶ » –

rappelle bien que la guerre du Vietnam continue d'être considérée comme une expérience et un traumatisme qui concernent d'abord et surtout les Américains eux-mêmes. Les Vietnamiens sont encore les grands oubliés de ce type de films.

Surfant sur le succès de *Platoon*, les grands networks américains ont alors produit des séries télévisées racontant la guerre du Vietnam « telle qu'elle a été vécue par les Américains ». *The Wonder Years* (*Les Années Coup de Cœur*, ABC, 1988-1993) raconte sur le ton de la chronique familiale drôle et nostalgique l'adolescence d'un Américain moyen pendant les « années Vietnam » (1968-1973). Les conflits sociaux liés à la guerre et à l'époque sont évoqués, même si l'accent est surtout mis sur les déboires sentimentaux du personnage principal. Le Vietnam reste une « toile de fond ».

L'Enfer du devoir (*Tour of Duty*, CBS, 1987-1990) suit le quotidien d'une patrouille d'infanterie au Vietnam entre 1966 et 1969. Avec *Paint It Black* des Rolling Stones comme générique, cette série met en scène un échantillon de la société américaine (deux Noirs, un Porto-Ricain, un juif, un gars du Middle West, etc.) confronté à une série de « problèmes » (la consommation de drogues, le manque d'empathie des journalistes, le déplacement de villages autochtones, la corruption des Sud-Vietnamiens, l'alcoolisme, les relations père/fils, etc.) qui, dans la tradition des fictions des années 1980, sont résolus à la fin de l'épisode par des personnages principaux « positifs ». Comme le résume bien le journaliste Tom Carson (1988, p. 76), *L'Enfer du devoir* c'est « la Seconde Guerre mondiale avec des M-16 ».

China Beach (ABC, 1988-1991) tient un discours plus ambigu et plus intéressant. Adoptant le point de vue des femmes (infirmière, prostituée, chanteuse, volontaire de la Croix-Rouge, soldat non-combattant), cette série ne fait pas l'impasse sur le traumatisme des soldats passés à « l'épreuve du feu » ou de tous ceux qui ont participé de près ou de loin à cette « sale guerre ».

La troisième saison se passe après le conflit, dans un temps contemporain de celui des téléspectateurs, et mêle les « souvenirs des personnages » (des extraits des épisodes précédents) avec de vraies images d'archives, brouillant les limites entre fiction et réalité. *China Beach* n'est alors plus une série « historique » sur une période révolue, mais une série qui reflète directement la société qui la regarde. Ainsi, l'empathie du téléspectateur pour les personnages principaux qui se souviennent avec amertume et fierté des sacrifices accomplis « pour l'Amérique » réconcilie un peu plus la société américaine avec le souvenir de cette guerre traumatisante.

Une mémoire apaisée dans les années 1990, une histoire qui se répète en 2000...

La première guerre du Golfe, guerre « sans images », a mis fin à cette « vague vietnamienne » au cinéma et à la télévision⁷. Le fait même que les États-Unis, vainqueurs de la Guerre froide, osent s'engager dans une nouvelle guerre et que cela ne soulève pas d'énormes manifestations pacifistes montre que le souvenir de la guerre du Vietnam est un souvenir apaisé et un traumatisme « digéré ». Au cinéma, le grand succès des années 1990 qui parle de la guerre du Vietnam, *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) est révélateur de ce qu'est devenue la mémoire de ce conflit aux États-Unis : traitée sur le mode comique, la séquence qui se passe au Vietnam est l'occasion pour le héros de faire preuve de courage et d'y rencontrer ses deux meilleurs amis. Forrest mettra d'ailleurs à profit ce qu'il a appris là-bas pour devenir successivement champion de ping-pong et « roi de la crevette », entraînant dans sa réussite sociale et financière son compagnon d'armes mutilé et alcoolique (ce dernier épouse une Vietnamienne à la fin du

film, preuve de sa « réconciliation » avec son passé). À l'inverse, les opposants à la guerre ne sont pas présentés sous un angle sympathique : le leader pacifiste bat sa petite amie et la belle Jenny finira par payer ses errements hippies en tombant malade du Sida dans les années 1980.

À la télévision, les anciens combattants du Vietnam ne sont plus les héros mais les personnages secondaires, en général les pères des héros, pour une question de génération. Ainsi, le père de Brandon Walsh dans le *night-time-soap* (destiné aux adolescents) *Beverly Hills* (*Beverly Hills 90210*, Fox, 1990-2000) a fait la guerre du Vietnam, ce qui n'a, en aucun cas, freiné sa réussite sociale. Son passé se ressent essentiellement dans la rigidité de ses valeurs morales et dans son attachement à son pays et à sa famille. Plus significative, *J.A.G.* (CBS, 1995-2005), créée par un ancien du Vietnam, Donald P. Bellisario⁸, met en scène un fils de MIA⁹ qui, bien évidemment, cherche à retrouver son père ou du moins à savoir ce qui lui est arrivé, et qui travaille sous les ordres d'un ancien combattant du Vietnam dont le passé reviendra le hanter et même lui arracher la femme qu'il aime. Mais on est là davantage dans la continuation d'une œuvre personnelle que dans une « mode ». Il en est de même pour *Entre ciel et terre* (*Heaven & Earth*, 1993) d'Oliver Stone, ou encore dans le très beau *Tigerland* (2000) de Joel Schumacher.

Mais si la mémoire de la guerre du Vietnam s'était progressivement estompée au cours des années 1990,

l'enlèvement de l'armée américaine en Irak et en Afghanistan depuis 2002-2003 réactive les clivages politiques des années 1970 et des souvenirs moins enjolivés du conflit asiatique. À la télévision, la saga historique *American Dreams* (NBC, 2002-2005) a redonné vie aux conflits qui ont traversé la société américaine pendant « les années Vietnam » et dépeint sans concession les ambiguïtés de la présence américaine au Vietnam, en donnant davantage de substance aux Sud-Vietnamiens que ne l'avaient fait les séries des années 1980. Au cinéma, *Dans la vallée d'Elab* (*In the Valley of Elab*, Paul Haggis, 2007) fait clairement le lien entre un père, ancien combattant du Vietnam, et son fils mort en Irak.

Mais, l'échec commercial de tous les films récents et de la série télévisée (*Over There*, FX, 2005) consacrés à la guerre en Irak montre que le public américain n'est pas encore prêt à voir ses idéaux contestés sur grand écran. C'est à la télévision que le discours est le plus contestataire, à travers des séries politiquement engagées comme *New York District* (*Law & Order*, NBC, depuis 1990) et *New York District : Unité Spéciale* (*Law & Order : Special Victim Unit*, NBC, depuis 1999). La guerre en Irak est en train de réactiver le souvenir du conflit vietnamien, mais le processus est à peine engagé et seul le recul des années pourra nous permettre de voir l'influence de ce nouveau conflit sur la mémoire du Vietnam aux États-Unis, et sa transcription dans les fictions télévisées et cinématographiques américaines.

NOTES

1. *The Born Losers* (1967), *Billy Jack* (1971), *The Trial of Billy Jack* (1974) et *Billy Jack Goes to Washington* (1977).
2. Dialogue retranscrit par Benjamin Stora (1997, p. 99) à partir de la bande-son originale de *Rambo*, film réalisé en 1982 par

Ted Kotcheff, sur un scénario de Michael Kozoll et William Stackheim, avec Sylvester Stallone (Rambo), Richard Crenna (Trautman), Brian Dehenny (Teaste) et Bill McKinney (Kim).

3. « *We lost the war in 1973 and the country in 1975. This loss haunts us. But the absence that haunted us in the seventies is lost to the eighties. The war's remains have been resurrected and, like Frankenstein's monster, given new life. Ten years after Saigon's fall and liberation, Vietnam has become, if not a commodity, then a resource for the American culture industry.* »
4. C'est ainsi qu'ils sont qualifiés dans les travaux anglo-saxons sur le sujet, par exemple dans l'article de R. Hess, « The Unending Debate: Historians and the Vietnam War » (*Diplomatic History*, printemps 1994, p. 239-264). Le mot est beaucoup moins connoté qu'en français. Pour des raisons de clarté, nous avons choisi de reprendre ce terme pour qualifier l'attitude qui consiste à « réviser » l'histoire de la guerre du Vietnam pour la rendre plus compatible avec le mythe de l'Amérique triomphante et les valeurs conservatrices en vogue dans les années 1980.
5. « *Boy, I saw Rambo last night ; now I know what to do next time !* » (J. Russel, 2002, p. 75).
6. « *We did not fight the enemy, we fought ourselves* » (K. Beattie, 1999, p. 2).
7. La diffusion de *China Beach* a d'ailleurs été interrompue pendant le conflit, et ses derniers épisodes n'ont été diffusés qu'à l'été suivant après de longs mois de protestations des fans et des critiques.
8. Donald P. Bellisario est le créateur de séries télévisées à succès qui ont toutes un lien avec la guerre du Vietnam et/ou l'armée américaine, de préférence la marine : *Magnum*, *Supercopier*, *Code Quantum* (*Quantum Leap*, NBC, 1989-1993), *JAG* et tout récemment *NCIS* (CBS, depuis 2003)
9. MIA = Missing in Action (disparu au combat), soldat américain dont on n'a jamais retrouvé le corps. Le destin de ces « disparus » donne lieu à de nombreuses spéculations parmi les « révisionnistes » de la guerre du Vietnam, qui pensent qu'ils ont été retenus par les communistes et utilisés à des fins diverses.