

## Changer l'histoire pour sauver le mythe : le récit de captivité dans *Rambo II* et *Black Hawk Down*.

« Une culture forge des mythes pour de nombreuses raisons, mais la plus importante d'entre elles reste le besoin de faire sens d'une expérience chaotique et traumatisante. »

Susan Faludi, *The Terror Dream*, p. 254.

La fonction essentielle du mythe est de transformer une réalité historique complexe en un récit cohérent et collectivement signifiant. À cet égard, le mythe central de l'identité américaine est le mythe de la Frontière, dont Richard Slotkin donne la définition suivante dans *Gunfighter Nation* : « Selon ce mythe, la conquête du monde sauvage et la soumission des Indiens d'Amérique qui l'habitaient à l'origine sont les moyens qui nous ont permis de réaliser une identité nationale, un système démocratique, une économie en perpétuelle croissance et une civilisation 'progressiste' et incroyablement dynamique » (Slotkin, 10). Au cinéma, c'est le Western qui s'est principalement chargé d'interroger ce mythe jusque dans les années 1960, lorsqu'une histoire de violence impériale des États-Unis fut révélée en miroir dans les plaines du Vietnam et vint obscurcir le récit d'une nation missionnaire de la civilisation et du progrès. Refonder la croyance en le mythe d'une nation libérale, réaffirmer une puissance victorieuse contre la honte de la défaite, tel a été le rôle de films de guerre comme *Rambo II* (George Cosmatos, 1985) ou *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001). Tous deux sont parus dans un moment de remobilisation de la puissance américaine en temps de crise culturelle (le premier dans des États-Unis marqués des séquelles du Vietnam, le second après l'invasion de l'Afghanistan suite aux attaques du 11 septembre 2001) et utilisaient une forme du mythe de la Frontière, le récit de captivité, pour transformer une histoire de défaites politiques (le Vietnam ; la bataille de Mogadiscio de 1993) en victoire symbolique.

Le récit de captivité est une exploration littéraire de la rencontre entre civilisés et sauvages sur la Frontière américaine dont la première version remonte à la fin du XVIIe siècle. Sa structure met en jeu une victime passive arrachée à la civilisation par un ravisseur sanguinaire, restituée à la communauté par un sauveur héroïque. Pour Susan Faludi, la fonction historique de ce type de récit a été de compenser la terreur humiliante des colons dans la *wilderness* par un mythe de la masculinité blanche triomphante : « L'Amérique blanche rétablit un sentiment de sécurité nationale par la création d'un récit patriarcal compensatoire » (Faludi, 9). Nous verrons dans quelle mesure le cinéma a pu mobiliser ce récit pour remplacer la vérité historique par un mythe national reconstruit, d'abord en sauvant la mission américaine des jungles du Vietnam puis en restaurant l'honneur d'une nation humiliée par le terrorisme.

### ***Sauver la 'mission' du borbier vietnamien***

Avec la Nouvelle Frontière de John F. Kennedy, le mythe de la Frontière devint le cadre d'expression de la destinée politique nationale. Derrière le héros président, l'Amérique se mobilisa pour défendre la liberté et le progrès dans le monde contre les forces de l'obscurantisme communiste. L'intervention au Vietnam devint alors l'opportunité pour les États-Unis, non seulement de réaliser leur mission progressiste, mais aussi de racheter leur histoire de colonisation en sauvant les bons sauvages des griffes de ravisseurs inhumains. Cette rhétorique du sauvetage se cristallisa autour de la population du Sud Vietnam, que le président Lyndon B. Johnson présentait dans son discours « Peace and Conquest » de 1965 comme de « simple fermiers [...] des femmes et des enfants étranglés dans la nuit » par le Viêt-Cong. Ce cadre mythique s'effondra cependant lorsque les rôles du sauveur et du bourreau furent inversés par la publication dans *Life* du massacre de Mylai à l'automne 1969.

L'administration Nixon tenta alors de réinscrire le conflit dans un récit mythique en invoquant la figure des prisonniers de guerre américains (POWs). L'ensemble des prisonniers fut rapatrié à l'issue de la guerre en 1975 mais l'idée que certains furent abandonnés aux Vietnamiens resta une question brûlante pour l'opinion publique jusqu'au milieu des années 1990. Le cinéma des années Reagan, désireux de raviver la force du mythe américain, s'empara tout naturellement de ce thème pour réconcilier le pays avec sa défaite humiliante contre une nation du Tiers monde.

*Rambo, First Blood Part II (Rambo II : la mission)*, réalisé par George Cosmatos en 1985, intervient à un moment critique dans la reconstruction d'un mythe national. La série des *Star Wars*, achevée en 1983, avait redonné un élan épique au cinéma américain, mais le mythe n'était pas encore reconstruit sur le terrain où il s'était effondré. La même année où *The Return of the Jedi* rachetait le conflit vietnamien en présentant les Américains combattant aux côtés d'indigènes contre l'Empire galactique, *Uncommon Valor* fut le premier d'une série de films à traiter de la guerre du Vietnam dans une perspective révisionniste. Il inaugura un sous-genre qui fut très prolifique entre 1983 et 1987, le « film de récupération des prisonniers encore détenus au Vietnam » que Tavernier et Coursodon qualifient dans *Cinquante ans de cinéma américain* d'« énorme entreprise de mystification, quasi unique dans l'histoire du film de guerre, dans son mépris absolu de tout fondement historique ou réaliste ». Parmi les films qui forment ce sous-genre, citons la série des *Missing in Action* avec Chuck Norris (1984-85-88) ou les films *Behind Enemy Lines* (1986) et *Operation Nam* (1987). Selon André Muraire, ces films se servent du récit de captivité, une « structure de type épique, ayant grand besoin de héros », pour « fabriquer de l'héroïsme à partir d'une guerre qui en était le déni » (Muraire, 164). Au sein de ce sous-genre, *Rambo II* occupe une place centrale. Deuxième film au box office américain en 1985 derrière *Back to the Future*, il fait partie des trois films sur la guerre du Vietnam dépassant les 100 millions de dollars de recettes nationales dans les années 1980, les deux autres étant *Platoon* (1986) et *Good Morning Vietnam* (1987). Si Rambo a attiré tant de spectateurs, c'est parce qu'il mobilise le mythe de la Frontière au service de ce que Muraire appelle une « réécriture » de l'histoire.

De nombreux travaux ont souligné le renversement symbolique opéré par *Rambo II* dans la présentation du conflit vietnamien. Le film transforme les modalités historiques du combat (l'Américain mène la guérilla contre une armée vietnamienne conventionnelle), le rapport des forces en présence (l'armée vietnamienne, alimentée par les Russes, est technologiquement supérieure) et l'issue de l'affrontement (l'Amérique est victorieuse). L'intention est annoncée dès le prologue, dans lequel Rambo demande au colonel Trautman : « On nous laissera gagner cette fois ? » Conçédée par cette réplique, l'expérience de la défaite est promise à l'annulation par le récit cinématographique.

C'est dans ce cadre revancharde qu'est mobilisé le récit de captivité. L'élément central en est le héros de la Frontière, que Rambo représente par excellence, « dépassant même le légendaire John Wayne » par la manière dont il symbolise « les vertus de l'action militaire américaine. »<sup>1</sup> Membre des Forces Spéciales, il incarne les Bécets Verts dont le président Kennedy avait fait l'élite de la Nouvelle Frontière, et qui s'étaient imposés au cinéma avec *The Green Berets* (1968) comme les héritiers des cowboys du Western. Ce guerrier de la Frontière décrédibilisé par sa violence, humilié par la défaite et relégué aux marges de la culture américaine dans les années 1970, Stallone le rétablit au centre du cadre et reconstruit de manière hypertrophique sa masculinité blessée.

Comme les Daniel Boone et autres héros archétypiques de la Frontière, Rambo est un « homme qui connaît les Indiens ». Il a absorbé les qualités du combat dans la *wilderness*, le stoïcisme et la spiritualité *New Age* qui caractérisent l'Indien de la culture populaire mais se distingue du sauvage par sa capacité à l'empathie. Il représente ainsi la synthèse parfaite de la sauvagerie et de la civilisation qui définit le héros américain. Alors que ses prédécesseurs revendiquaient cependant leur pureté raciale, Rambo, d'origine indienne et allemande, consomme le mariage de la civilisation européenne avec le monde sauvage que ses ancêtres n'ont fait que symboliser. Le détail est essentiel, car tout en franchissant le pas de la *miscegenation* (le héros *peut* être un métis), le film renforce une lecture raciale de l'héroïsme propre au mythe de la Frontière depuis ses origines. À l'esprit indien dans un corps anglo-saxon se substitue un mélange indiano-aryen comme marque d'une américanité supérieure, (« une sacrée combinaison ! » selon le mot du responsable militaire de la mission). Le personnage de Rambo ressuscite ainsi le guerrier de la Frontière de ses cendres vietnamiennes et lui redonne sa puissance d'action.

Le récit de captivité, centré sur le sauveur Rambo, se développe autour de deux types de victimes laissées aux mains des communistes. Les POWs en constituent le premier type, autour duquel est refondée la mission mythique des États-Unis. Ainsi Trautman propose bien une « mission » à Rambo en début de film, un mot qui promet de redonner sens et honneur à l'action du guerrier. Une scène au tiers du film où Rambo est abandonné aux mains du Viêt-Cong par sa hiérarchie est cruciale pour suggérer l'ampleur de l'engagement et du courage d'un héros sacrifié : Rambo, les genoux dans la boue, gravit sous le feu ennemi la pente d'une colline menant à l'hélicoptère d'extraction, tirant à bout de bras un premier prisonnier libéré. L'usage du ralenti magnifie la force du héros en lutte pour le salut. Après la destruction finale du camp vietnamien, qui purifie le cadre des signes d'une défaite humiliante, Rambo s'accomplit en tant que sauveur lorsqu'il ramène le reste des captifs à la civilisation, restituant l'intégrité de la communauté nationale et refermant victorieusement la mémoire d'un conflit traumatisant. Un second récit de captivité est tissé autour d'une autre victime : le contact local de la CIA, Co Bao, une Vietnamiennne rêvant d'émigrer aux États-Unis, image de l'innocence indigène à la merci des communistes, dont la captivité dans son propre pays permet de réaffirmer la justification politique initiale de l'intervention américaine. Ignorant une décennie de contestation pacifiste (1965-75) et les leçons de l'histoire, le film réaffirme ainsi avec conviction la mystification politique initiale à l'origine de la défaite.

L'enchevêtrement de ces deux récits de captivité permet une double victoire du mythe sur l'histoire : d'une part, la défaite historique se mue en victoire symbolique dans une restauration de la puissance masculine américaine et du statut héroïque du soldat-guerrier ; d'autre part, le mythe originel est récupéré par delà l'expérience historique, comme si l'Amérique ainsi fantasmée ne s'était jamais écartée de sa mission progressiste.

### ***Restaurer l'honneur combattant après le 11 septembre<sup>2</sup>***

La guerre du Golfe mit certainement fin au syndrome du Vietnam en ramenant l'Amérique vers la victoire. Celle-ci fut si fulgurante sur le terrain et les combattants irakiens si invisibles dans des médias muselés que le cinéma américain des années 1990, dans un contexte d'hégémonie étatsunienne post-Guerre froide, se concentra essentiellement sur les problèmes démocratiques liés à la gestion et aux usages de la puissance militaro-industrielle. L'arrivée de George W. Bush à la Maison Blanche marqua un changement de ton à la fois de la politique extérieure et de la représentation de la guerre au cinéma. En particulier après le 11 septembre 2001, la préoccupation centrale des films ne concernait plus les conséquences internes de la puissance américaine mais la réaffirmation de cette dernière sur le terrain

militaire. Le film qui marque ce basculement est *Black Hawk Down* de Ridley Scott. Produit avant, mais sorti juste après le 11 septembre et l'invasion de l'Afghanistan, il ramène la représentation de la guerre moderne à son terrain d'opération urbain et sanctifie la générosité interventionniste et l'héroïsme guerrier de l'armée américaine. Comme *Rambo II*, il utilise le récit de captivité pour réaffirmer la légitimité d'une intervention américaine controversée et transformer un fiasco militaire en une victoire symbolique.

*Black Hawk Down* retrace l'intervention américaine dans la capitale somalienne de Mogadiscio les 3 et 4 octobre 1993. L'opération faisait suite à un engagement humanitaire de l'ONU en Somalie de décembre 1992 à mai 1993, appelé *Operation Restore Hope*, et visait à capturer deux des lieutenants de Mohamed Farah Aïdid, baptisé « le Hitler de Somalie » par certains officiers américains. Ce qui devait être une intervention éclair d'une trentaine de minutes se transforma en 17 heures de combat urbain pendant lesquelles les commandos des Delta Force et des Rangers perdirent 18 soldats et firent plus de 1000 victimes parmi la population somalienne. Le fiasco militaire poussa l'administration Clinton à un retrait total des forces américaines dans la région en mars 1994 et sonna le glas du « fantasme de superpuissance » d'une Amérique à la tête du nouvel ordre mondial. En s'emparant de cet épisode, l'objectif du réalisateur Ridley Scott et du producteur Jerry Bruckheimer était de « revaloriser l'intervention somalienne en la montrant comme une 'réussite'<sup>3</sup>. » Pour cela, ils ont pu bénéficier d'un soutien logistique important du Ministère de la Défense et du Pentagone.

Dans cette nouvelle entreprise de réécriture, le film commence par valider la mission américaine en la présentant selon les termes du récit de captivité, termes qui correspondent à la rhétorique humanitaire développée par les médias et les pouvoirs publics au moment du conflit. Si dans les faits, le bien-fondé de l'intervention est discutable, le film efface toute trace de doute dès les premières images. Le prologue informatif, qui associe aux intertitres factuels et chiffrés des images clichés de corps faméliques, pointe vers l'impératif catégorique de l'héroïsme américain : « ces gens méritent d'être sauvés. »<sup>4</sup> La première scène du film est cruciale pour installer l'atmosphère dans laquelle le conflit sera présenté : une distribution humanitaire à la population civile est interrompue par des milices armées tandis que le sergent Eversmann (Josh Hartnett), depuis un hélicoptère, exprime sa frustration de ne pouvoir intervenir en zone sous contrôle de l'ONU. Cette scène a le triple effet de renforcer le sentiment de nécessité d'une intervention salvatrice, de légitimer la présence des forces américaines à la tête d'une telle intervention, et de déplacer la responsabilité de l'échec sur des facteurs extérieurs (ici, les institutions internationales qui complexifient inefficacement l'intervention sur le terrain). Enfin, reprenant indirectement l'association d'Aïdid à Hitler, la scène suivante montre le major-général Garrison (Sam Shepard) prononcer le mot de « génocide » pour qualifier la violence infligée par les partisans d'Aïdid à la population.

Une fois la mission réaffirmée, le récit de captivité intervient au niveau scénaristique pour héroïser le comportement des soldats. Alors que le fiasco de 1993 était largement dû à de mauvaises décisions stratégiques de la part de la hiérarchie militaire, le film incrimine l'échec de l'opération au chaos et à la confusion du combat urbain et restaure l'héroïsme américain en présentant la bataille comme une série d'opérations d'extraction des blessés. Comme dans les films traitant de la guerre du Vietnam, *Rambo II* compris, les agresseurs sont transformés en victimes, postés sur la défensive dans une *wilderness* urbaine, tour à tour isolés de leur groupe, encerclés d'une masse d'indigènes indéfinis avant d'être secourus par leurs frères d'armes, en application de la règle « *leave no one behind* » qui est le slogan du film. La chute du premier hélicoptère démarre ainsi un engrenage de captivité et de sauvetage dont la

logique paraît absurde puisqu'elle ne fait qu'augmenter le nombre de victimes, mais qu'une musique d'hommage militaire permet de soutenir jusqu'au bout du récit. L'instabilité accrue des rôles de sauveur et de victime dans le film de Scott permet en outre de présenter l'Amérique simultanément comme « sauveur et victime du monde, un messie sacrificiel en mission pour délivrer le monde du mal, »<sup>5</sup> une dimension sacrificielle qui deviendra centrale dans les représentations hollywoodiennes de l'héroïsme post-9/11. Ce qui s'est perdu à la fin du film, c'est le sens initial d'une intervention dans un tel borborygme, mais certainement pas le courage des soldats américains.

Fidèle à la structure du récit de captivité, le film situe l'action dans un espace chaotique opposé à l'espace domestique de la base militaire (« home » pour les soldats). L'introduction de Mogadiscio se fait ainsi par le marché, « Territoire sous contrôle d'Aïdid » nous dit un intertitre, un univers exotique, bruyant et surpeuplé qui contraste avec celui plus ouvert et ordonné de la base américaine. L'impression de confusion est renforcée par le contraste visuel et sonore entre les plans d'ensemble du quartier pris d'un hélicoptère et les gros plans à hauteur de rue, surchargés et bruyants. Cette Frontière somalienne est initialement peuplée de civils et de miliciens, les bons et les mauvais sauvages, la mission étant, comme au Vietnam, de protéger l'innocence des premiers contre la violence des seconds. Cependant cette distinction se brouille très rapidement durant l'opération militaire pour ne laisser des Somaliens que l'image d'une foule hostile menaçant d'envahir le champ cinématographique, ce qu'elle accomplit lorsqu'elle brandit triomphalement le corps à moitié nu d'un soldat américain mort, les bras en croix. Ces « skinnies » ou « sammies », selon les expressions des soldats américains, se caractérisent par leur tribalisme et une tendance naturelle à la violence et à la division. En outre, leur violence est associée au fanatisme religieux et à la consommation de drogues locales (le khat).

Face à ces figures du sauvage, les soldats américains, en grande majorité blancs, incarnent le bras armé de la civilisation sur la Frontière tel qu'il a été défini depuis les Bécards Verts : une harmonie entre « professionnalisme sophistiqué du combat moderne et brutalité crue des guerres indiennes » (Hellmann, 46). Ces deux aspects du Bécard Vert se retrouvent séparés dans l'opposition entre les Rangers et les Delta Force. Les Rangers, une unité d'élite historiquement associée au combat dans la *wilderness*, sont présentés comme des professionnels caractérisés par une organisation stricte et un respect de la hiérarchie. À l'inverse, les Delta Force, unité spéciale fondée en 1977 pour la lutte contre le terrorisme, sont une bande de cowboys durs à cuire et indisciplinés. La complémentarité des deux corps d'armée est cependant soulignée par leurs représentants respectifs, qui incarnent chacun une version de l'homme qui connaît les Indiens. Le sergent Eversmann des Rangers est le dépositaire du sens moral de l'armée américaine. Il croit en sa mission, affirme respecter les « skinnies » et avoir été entraîné « pour changer les choses. » Idéliste, il se rapproche de l'*Indian lover* popularisé par les romans bas-de-cuir de James Fenimore Cooper, un héros dont la connaissance de l'Autre pousse à le respecter. Le sergent Hoot Gibson (Eric Bana) des Delta Force a pour sa part tous les traits de l'*Indian killer*, un héros pour qui l'Autre est avant tout une menace à éradiquer. À eux deux, ils combinent les deux facettes de l'héroïsme américain des années 1960 : l'idéalisme progressiste de J. F. Kennedy et le pragmatisme militariste de John Wayne.

## **Conclusion**

*Rambo II* et *Black Hawk Down* font partie d'un sous-genre du film de guerre que Tom Doherty a appelé « le film d'extraction » et qui a pris naissance avec la crise des otages iraniens de 1979-1981 : « Sa genèse et sa structure de base sont une expression schématique

de l'innocence militaire ressentie durant la crise des otages en Iran : pris au piège de déprédateurs hostiles présentés en général comme Arabes, des Américains sans défense reposent pour leur salut sur le génie tactique et le courage intrépide de forces militaires d'élite. »<sup>6</sup> Au-delà de la crise des otages, c'est l'impuissance américaine au Vietnam et face au 11 septembre que *Rambo II* et *Black Hawk Down* ont concouru à effacer. Grâce à la mobilisation du récit de captivité, ces deux films ont contribué à la reconstruction du mythe national en temps de crise en transformant une vérité humiliante en fiction héroïque. Tous deux réaffirment la légitimité d'une mission civilisatrice malmenée par l'histoire et redonnent sa force au sentiment de puissance nationale et à l'héroïsme du guerrier américain. La vérité du mythe l'emporte ainsi doublement sur la vérité historique : non seulement le mythe déforme l'histoire au profit de sa propre cohérence narrative, mais il affirme en outre la vérité supérieure de son récit sur les faits.

### Bibliographie

- DITTMAR, Linda et MICHAUD Gene. *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press, 1990.
- FALUDI, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. Metropolitan Books, 2007.
- HELLMANN, John. *American Myth and the Legacy of Vietnam*. Columbia University Press, 1986.
- MURAIRE, André. *Hollywood-Vietnam : la guerre du Vietnam dans le cinéma américain : mythes et réalités*. Michel Houdiard, 2010.
- SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press, 1998.

---

<sup>1</sup> Carl Boggs et Tom Pollard, « The Imperial Warrior in Hollywood: Rambo and Beyond. » *New Political Science* 30, no. 4 (December 2008): 565–578, p. 568.

<sup>2</sup> Emprunté à John S. Lawrence et John G. McGarahan, « Operation Restore Honor in *Black Hawk Down* », dans Peter Rollins et John O'Connor, *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, University Press of Kentucky, 2008, p. 431-457.

<sup>3</sup> Cité dans Debbie Lisle et Andrew Pepper, « The New Face of Global Hollywood: *Black Hawk Down* and the Politics of Meta-Sovereignty », *Cultural Politics* 1, no. 2 (July 2005), p. 172.

<sup>4</sup> Lisle et Pepper, *Ibid*, p. 173.

<sup>5</sup> George Monbiot, « Both Saviour and Victim », *The Guardian*. 29 janvier 2002.

<sup>6</sup> Tom Doherty, « The New War Movie as Moral Rearmament: *Black Hawk Down* & *We Were Soldiers* », *Cineaste* 27, no. 3 (Summer 2002), p. 5.