

— Laurent Tessier —

Les vétérans du Vietnam au cinéma : rationalités multiples des réceptions.

L'étude de la réception des films de cinéma peut adopter différents niveaux de généralité. Il est tout d'abord possible d'étudier «qui va au cinéma». Un certain nombre d'études proposent ainsi des réponses aux questions du type : à quel âge va-t-on le plus au cinéma et pourquoi ? Quelle catégorie socio-professionnelle y va le plus et le moins et quelles explications sont envisageables¹ ? Par contre, de manière plus fine, peu de travaux fournissent des données sociologiques sur des films précis, avec des questions qui seraient plutôt du type : qui est allé voir tel film et pourquoi ? De la même manière, la question des motivations reste le plus souvent cantonnée à la pratique du cinéma en général. Il est possible de savoir pourquoi les enquêtés «vont au cinéma», mais pas pourquoi tel groupe social ou tel individu va voir tel genre de films ou tel film précis². A partir de ce constat, il semble justement pertinent de s'intéresser aux phénomènes de réception de films liés à des publics identifiés. Nous avons donc tenté de mettre en œuvre une sociologie de la réception cinématographique permettant de comprendre pourquoi un spectateur aime un film, adhère à un film, le voit et le revoit, l'achète (sous forme de DVD ou autre), le conseille à ses amis, ou le défend lorsque celui-ci fait débat. En ce sens, nous nous sommes intéressés au «succès» cinématographique. Une telle démarche compréhensive implique de construire une définition du succès qui dépasse la simple quantification du montant des recettes récoltées lors de la première exploitation en salle d'un film (pour prendre un des sens techniques que le terme «succès» peut revêtir dans l'industrie du cinéma). La notion de «succès» est à envisager ici à partir du parcours global du film. Ainsi, le succès de l'entreprise que constitue un film comprend dans un premier temps le fait qu'il arrive à être produit, qu'il arrive à rassembler un budget conséquent ou non, qu'il soit ou non bien distribué. De ce point de vue, ses instigateurs ont déjà remporté un certain succès s'ils arrivent à atteindre ces objectifs. Le passage de ces étapes indique que le film, en tant que projet, a déjà été bien «reçu» par les acteurs-clés du monde du cinéma que sont les producteurs et les distributeurs³. S'ajoute bien sûr à cela le succès en salles, la reconnaissance critique, la pérennisation et surtout la reconnaissance par les pairs⁴.

Le succès d'un film peut aussi être évalué à partir de la réception d'un groupe de référence spécifique, auquel le film s'adresse particulièrement. Par exemple, il pourrait être intéressant de se demander comment le public chrétien a reçu *La Passion du Christ* (2003) de Mel Gibson, ou encore plus précisément de savoir ce que les clergés des différents cultes chrétiens ont pu en penser et en dire. Du point de vue d'une sociologie de la réception, ces groupes de référence ont au moins deux intérêts cruciaux. Tout d'abord, ils peuvent jouer le rôle de passeurs, ou de médiateurs, en intervenant dans les médias pour critiquer le film, en le conseillant ou en le boycottant (leur avis étant alors sollicité sur le mode «expert»). De plus, leur jugement est souvent considéré comme primordial par les producteurs des films. Comme nous le verrons, ces derniers déclarent parfois qu'ils considèrent leur film comme une réussite s'il est apprécié par tel public de référence. Par exemple, on peut imaginer que Mel Gibson a considéré comme déterminants, dans l'évaluation de son film, les avis des membres de sa propre communauté religieuse⁵.

Le fait de considérer ainsi les modalités de réception d'un film à partir de différents niveaux (réception «du public», réception de tel groupe de référence ou encore réception «des critiques») modifie nécessai-

¹ Dans le cas de la France, on peut en particulier se référer aux enquêtes sur les pratiques culturelles des Français (Donnat, 1998).

² Dans le contexte francophone, les études de Jean-Pierre Esquenazi (voir notamment Esquenazi 2000 et 2001) font quasiment figure d'exception. Le contexte américain des cultural studies a vu naître plus de monographies cinématographiques, mais leur teneur sociologique est parfois incertaine (Dittmar & Michaud, 1990). Dans les années 90 et 2000, des séries télévisées telles que *Le Prisonnier*, *Friends*, *Dallas* (Ang, 1991), *Hélène et les Garçons* (Pasquier, 1999), etc. et certaines émissions de télé-réalité ont été étudiées avec beaucoup plus de finesse que les films de cinéma (déjà considérés par les sociologues comme des objets culturels dépassés ?).

³ Nous ne nous attarderons cependant pas dans le présent article sur ces étapes «préliminaires».

⁴ Le «monde du cinéma», pour parler dans les termes de Becker (Becker, 1988).

⁵ De même, dans le cas que nous allons développer ici, le jugement des vétérans de la guerre du Vietnam est considéré explicitement par les instigateurs des films de guerre du Vietnam comme un élément déterminant dans l'évaluation du succès de leur entreprise. Autrement dit, les cinéastes considèrent qu'ils ont «réussi» si les vétérans reconnaissent la qualité de leur film.

rement les modes d'explication du succès. Par exemple, nous pouvons faire l'hypothèse que le succès d'un film s'explique à partir de l'influence de trois facteurs :

- 1) l'influence du marketing et de la publicité
- 2) l'influence des critiques
- 3) l'influence du «bouche-à-oreille»

La *combinaison* de ces trois formes de prescription est souvent employée pour expliquer le succès d'un film. Ainsi, un commentateur pourra noter : «ce film n'a pas eu beaucoup de publicité, mais le bouche-à-oreille a bien fonctionné»; ou au contraire : «le film a été éreinté par la critique, mais le matraquage publicitaire était tel que ça n'a pas changé grand chose» etc.

La publicité qui «incite», le critique qui «prescrit» ou l'ami qui «conseille» ont en commun le fait d'utiliser un argumentaire afin de convaincre le spectateur potentiel d'aller voir un film. Or, pour qu'un argument fonctionne, il faut déjà qu'il existe une communauté de croyances (ou de théories, de représentations...) qui soient partagées par le conseiller et le conseillé et qui permette à l'argument de fonctionner. Par exemple, une publicité peut utiliser un argument du type : «tel film est marrant, donc vous devriez aller le voir». Pour que cet argument fonctionne, il faut que le conseiller et le conseillé partagent l'idée selon laquelle le fait qu'un film soit «marrant» constitue une «bonne raison» d'aller le voir⁶. Ces différentes formes de rationalités de la réception s'appuient donc sur des croyances, des représentations, des théories portant sur le cinéma en général («qu'est-ce qu'un bon film ?»), mais aussi sur des genres cinématographiques auxquels le film en question est censé appartenir («qu'est-ce qu'un bon film de guerre ?», par exemple), ou sur le sujet dont traite le film⁷.

Afin de comprendre le succès d'un film ou la manière dont un film est reçu, il faut donc être capable de construire une typologie des raisons possibles d'aller voir un film, des différentes formes de rationalité qui peuvent être à l'œuvre dans le processus de choix d'un film par le spectateur potentiel, et de la légitimation de son appréciation du film. Ces raisons, qui sont plus ou moins connues et partagées par les producteurs, les médiateurs et les spectateurs, pourraient alors constituer une matrice explicative de toutes les formes de succès cinématographique⁸ (le succès au cinéma étant habituellement considéré comme mystérieux et imprédictible).

Certains commentateurs (tels que Morin, que nous citons précédemment) affirment que la raison la plus courante d'aller voir un film est son aspect «divertissant». Bien sûr, nous ne chercherons pas à

démontrer le contraire. Mais il semble pourtant que certains films ne rentrent pas dans ce schéma explicatif de la distraction. Il existe d'autres raisons d'aller au cinéma que le pur divertissement. En témoignent les débats passionnés, voire violents, qui entourent la sortie de certains films⁹. Dans le cadre d'un travail intitulé «Succès et représentations à vocation collective dans les films de fiction américains traitant de la guerre du Vietnam»¹⁰, nous avons donc pris cette expression particulière de film «de genre» (les films traitant de la guerre du Vietnam) afin de poser, plus généralement, la question de l'explication sociologique de la réception de films de fiction identifiés (et plus seulement de la réception «du cinéma» en général). Nous avons notamment cherché à déterminer s'il existait ou non un lien entre le succès de ces films et les représentations collectives qu'ils véhiculaient¹¹.

⁶ Selon Edgar Morin (1978), cet aspect «marrant» (pour reprendre le terme qu'il utilise) est justement celui qui est le plus décisif dans le succès du cinéma hollywoodien.

⁷ Ici, nous ferons ainsi l'hypothèse que les idées du spectateur (à propos de questions telles que «quel est le sens de la guerre du Vietnam ?» ou encore «Que s'est-il réellement passé au Vietnam ?») influent directement sur son évaluation des films qui traitent de la guerre du Vietnam.

⁸ Nous procédons donc ici par reconstruction des motifs de l'action des individus étudiés; ce concept de «bonne raison» renvoyant à celui de Raymond Boudon (voir notamment Boudon, 1995).

⁹ L'exemple le plus récent et le plus frappant a sans doute été la sortie de la Passion du Christ que nous avons évoqué plus haut.

¹⁰ Thèse de doctorat soutenue en décembre 2004 à Paris 4-Sorbonne, sous la direction de Raymond Boudon.

¹¹ La guerre du Vietnam a duré presque 10 ans, de 1965 à 1973. Elle est souvent considérée comme l'un des traumatismes fondateurs de la société américaine contemporaine. Elle fut en effet à la fois la guerre la plus longue des États-Unis, et «leur première défaite». Or, les États-Unis ont connu dans les années 1980-90 un déferlement de productions artistiques, et en particulier de films de fiction abordant la question de la guerre du Vietnam : plus de 400 films, selon les anthologies de Malo et Williams, 1994 et de Devine, 1995, parmi lesquels nous avons sélectionné 360 films traitant essentiellement de la guerre du Vietnam ou ayant pour protagoniste principal un vétéran du Vietnam. À partir de là, un certain nombre de questions impliquant une sociologie de la réception se posent. Pourquoi cette abondance de films ? Et parmi ces films, pourquoi certains (un très petit nombre) sortent fortement du lot et atteignent le statut de «classique», alors que la grande majorité sont oubliés ? Comment expliquer cette sélection ? Est-il possible de rendre sociologiquement raison du succès disproportionné de certains films par rapport à d'autres, et des réceptions très contrastées de ce corpus particulier de films ? Autant de questions abordées dans le travail de thèse précité et que nous ne ferons ici qu'aborder.

Dans le cas des films américains traitant de la guerre du Vietnam, nous avons tenté de montrer que les critères de jugement, d'attaque, de défense ou de légitimation des films ne tournaient pas principalement autour de leur aspect divertissant mais plutôt autour de ce que nous avons caractérisé comme une «revendication d'authenticité»¹². C'est à partir de la revendication d'un rapport «authentique» à la guerre que les producteurs vont construire leurs arguments de vente; que les différents médiateurs vont conseiller ou non d'aller voir tel ou tel film; et que les spectateurs vont expliquer leurs goûts. Plus exactement, ces différentes catégories d'acteurs vont toutes produire une «revendication d'authenticité» afin de légitimer leurs positions et leurs jugements. Ils vont faire appel à leur vécu personnel, à leur expérience ou à leur relation au Vietnam pour expliquer leur soutien ou leur rejet de tel ou tel film.

Succès, authenticité et vertus curatives

Dans les articles de presse ou les anthologies consacrées aux films de guerre du Vietnam, nous avons régulièrement retrouvé l'idée selon laquelle l'authenticité de certains de ces films avait contribué au processus de guérison («healing process») des vétérans (voir notamment Devine, 1995). Au sein de ces argumentations, le discours des vétérans eux-mêmes est souvent mobilisé en tant que caution. Nous avons ainsi souvent retrouvé dans les critiques de cinéma de *Voyage au bout de l'enfer*, de *Full Metal Jacket* ou de *Apocalypse Now*, des témoignages de vétérans du Vietnam affirmant que tel ou tel film leur avait permis d'exorciser les démons de leur expérience militaire. Le marine Gerald A. Byrne est par exemple mis à contribution dans un article du *Daily Variety* : «...c'est l'industrie du cinéma qui a déclenché mon processus de guérison. Tout a commencé avec *The Deer Hunter*, le film qui en a dit le plus, en tous cas pour moi, sur le malheur de la guerre. Il a dévoilé la colère, la peur, la frustration et la confusion qui furent les dénominateurs communs de ce conflit»¹³.

La mise en scène médiatique de la réception de *Platoon* (Oliver Stone, 1987) illustre parfaitement ces idées¹⁴. Au cours de la promotion du film, Oliver Stone, qui est lui-même vétéran du Vietnam, insiste constamment sur l'aspect «authentique» de sa démarche et sur les vertus curatives de cette authenticité, pour les vétérans mais aussi pour la nation américaine dans son ensemble. Il promeut

essentiellement le film en se fondant sur son expérience de vétéran (en incluant au dossier de presse du film des photos de lui au Vietnam etc.), ou en accentuant le rôle de son conseiller technique Dale Dye. *Platoon* fut ainsi présenté comme le film qui allait enfin dire la vérité sur l'expérience des soldats américains au Vietnam. Oliver Stone pouvait par exemple déclarer : «J'ai fait *Platoon* de la façon dont je l'ai vécu [le Vietnam]. J'ai recréé le point de vue d'un jeune garçon blanc de l'infanterie¹⁵» (Devine, 1995 : 276). De plus, Stone a explicitement conçu ce film comme un hommage aux vétérans de la guerre du Vietnam. Ainsi, le résumé du film, au dos de l'édition DVD de *Platoon* (2001), se termine par ces mots : «Incroyablement réaliste et totalement convaincant, il est un hommage sombre et inoubliable à tous les soldats qui ont perdu leur innocence au fin fond de la jungle du Vietnam». Mais c'est surtout la mise en avant du travail du conseiller militaire de *Platoon* qui va permettre de consolider cette argumentation fondée sur les idées d'authenticité et d'hommage. L'ancien capitaine dans les *marines* Dale Dye, vétéran du Vietnam, choisi par Stone comme conseiller, créa notamment pour le film une méthode de préparation des acteurs qui fut beaucoup reprise par la suite¹⁶. Son idée est, avant le tournage, d'emmener

¹² Les aspects divertissants et authentiques ne sont cependant pas ici conçus comme nécessairement opposés. Un film peut, en théorie, être considéré par un spectateur comme à la fois divertissant et authentique.

¹³ «...it was the movie business that began my healing process. It started with «The Deerhunter», the film that said the most, at least for me, about the misery of war. It showed the anger, fear, frustration and confusion that were the common denominators of the conflict», Gerald A. Byrne, «Hollywood Helped Heal the Wounds of War», *Daily Variety*, 22 Juillet 1991, pp 4-5, cité par Devine, 1995 (*Introduction to the paperback edition*).

¹⁴ L'exemple de *Platoon* permet d'analyser un cas de succès «paradigmatique», à la fois public et critique, s'étant pérennisé jusqu'à aujourd'hui. A sa sortie, *Platoon* a remporté plusieurs Oscars dont celui du meilleur film, et a terminé son exploitation en salle aux États-Unis avec 138 millions de dollars de recettes (pour un budget initial relativement bas de 6 millions).

¹⁵ «I did *Platoon* the way I lived it. I did a white infantry boy's view of the war».

¹⁶ Grâce à *Platoon*, Dye a même créé une entreprise : *Warriors Inc.*, qui est devenue leader dans le domaine du conseil pour les films de guerre sur Vietnam (*Casualties of War*, *Born on the 4th of July* etc.), puis des films de guerre en général (*La Bête de guerre*; *Il faut sauver le soldat Ryan*).

les acteurs deux semaines dans la jungle afin de leur donner une idée des conditions de vie des soldats américains et ainsi d'augmenter l'authenticité de leur prestation et d'installer entre eux un sentiment de camaraderie jugé indispensable pour le film. A ce propos, Dye déclare : «Je les ai anéanti. Je voulais en faire des animaux. Parce que c'est ce que nous étions quand nous avions 19 ans dans cette jungle»¹⁷ (Devine, 1995). La moitié du livret du DVD est d'ailleurs consacrée à l'entraînement que Dale Dye a fait subir aux acteurs avant le tournage :

«Une fois les trente acteurs rassemblés sur le lieu de tournage aux Philippines, le réalisateur Oliver Stone les soumit à treize jours d'entraînement intensif dans les règles de l'art. Charlie Sheen se souvient : 'Je pensais qu'après deux ou trois heures dans la jungle, on rentrerait au campement afin de prendre une douche et répéter avant de déguster un bon repas chaud. J'étais complètement à côté de la plaque'. Dale Dye, (...) supervisa 24 heures sur 24 cet entraînement épuisant dans la chaleur et l'humidité. L'entraînement incluait tous les aspects de la vie d'un soldat d'infanterie. Les acteurs transportaient leurs sacs à dos de 30 kg et des mitraillettes M16 à travers les chemins les plus impraticables de la jungle. Au même moment, de faux tirs de mortier suggéraient des attaques ennemies et rendaient les acteurs terrifiés et angoissés. Les repas étaient des rations militaires froides. La nuit, les acteurs dormaient à même le sol et prenaient un tour de garde toutes les deux heures. A la fin du treizième jour d'entraînement, les acteurs n'eurent même pas le temps de prendre une douche ou de se reposer. Le tournage débuta immédiatement. Les hommes, épuisés et frustrés, étaient au bout de leurs limites. 'Nous n'avions même plus besoin de jouer' explique Tom Berenger. Nous étions devenus nos personnages».

Ici, il importe moins de déterminer ce qui tient de la réalité et ce qui tient de la légende savamment entretenue, que de noter la manière dont ces représentations vont cadrer la vision et l'interprétation des spectateurs, ainsi que leur évaluation et les critères de cette évaluation, par rapport aux autres films de guerre du Vietnam.

Dans un commentaire de *Platoon*¹⁸, Dye explique que dès qu'il a rencontré Stone, il a compris que «nous avons la volonté commune de faire un film définitif sur le Vietnam. Un film qui évoque quelque chose à tous les vétérans». A la fin du tournage de

Platoon, Dye raconte qu'il a demandé à Stone : «Oliver, je vais à Las Vegas pour rencontrer les survivants de mon unité au Vietnam, une sorte de réunion d'anciens combattants. Ces gars, c'est des vrais [Now these guys are the real deal]. Ils ont tout vu, tout entendu. On devrait voir ce qu'ils en pensent» (Kiselyak, 2001). Ils décident donc d'utiliser ces vétérans comme une «audience test». En voyant le film avec eux, Dye raconte : «Dès la scène d'ouverture, j'avais la chair de poule. J'ai su que ça allait être dur à encaisser. L'impact du film sur ces types a été très fort à cause de son réalisme. J'ai presque retrouvé les odeurs du Vietnam tellement c'était réel». Il continue plus loin : «C'est un hommage qu'Oliver Stone peut nous rendre parce qu'il a lui-même été dans l'infanterie au Vietnam (...) Même si le public ignorait le film, nous avons réussi quelque chose de spécial». Lors de la réunion de l'ancienne unité d'Oliver Stone, en août 1987, Stone décrit lui aussi son objectif à partir des vétérans : «Ça a touché beaucoup de gens qui disaient : oui, j'ai vécu ça aussi, mais je n'ai jamais pu l'exprimer, ni en parler à ma famille, mes enfants ou mes amis, pour leur dire ce qui s'était vraiment passé (...) et boum, voilà ce film *Platoon* qui permet de dire : j'ai connu ça, j'ai vécu la même expérience» (Kiselyak, 2001). Les acteurs du film expriment le même type de critère de réussite du projet : pour Charlie Sheen (qui interprète le héros du film, alter-ego de Stone) : «Je savais qu'on faisait un film important, que les vétérans et leurs familles l'apprécieraient. Je ne me doutais pas que ce film allait être perçu comme il l'a été» (Ibid.). Un des producteurs du film poursuit : «Les réactions suscitées par *Platoon* ont changé ma vie de producteur parce que, jusque là, je n'avais pas réalisé le pouvoir d'un film... qu'il pouvait entraîner des changements sociaux, changer la façon de penser des gens sur un sujet» (Ibid.). Des vétérans confirment le type de réussite particulier de *Platoon* : «Je me rappelle que je n'admettais même pas que j'étais un vétéran du Vietnam. Mais maintenant, et ce film a beaucoup fait pour ça, je peux enfin dire avec fierté que je suis un vétéran du Vietnam». Un autre vétéran anonyme : «Une des réactions les plus étonnantes est venue des gens qui savaient que j'avais fait le Vietnam mais qui ne m'en avaient jamais parlé et qui

¹⁷ «I nailed their ass. I wanted animals. Because that's what we were when we were nineteen in that jungle».

¹⁸ Commentaire audio de Dale Dye, in *Platoon*, réédition DVD, 2001 (Dye, 2001).

sont venus me voir et m'ont pris dans leurs bras en me disant : maintenant je comprends ce que tu a traversé toutes ces années». Ou encore : «Je pouvais m'identifier avec ces acteurs. Ils étaient des nôtres» (Ibid).

Aussi étonnant que cela puisse paraître, c'est ce type d'arguments qui est donc mobilisé par le distributeur du film pour convaincre le spectateur potentiel d'en faire l'acquisition. «L'authenticité» et «l'hommage aux vétérans» seraient les deux principales raisons potentielles d'aimer le film.

La grande majorité des critiques américains interprètent effectivement le film à partir de la réalité de l'expérience de Stone. Dans l'anthologie de Devine (1995) par exemple, on apprend ainsi des détails très précis sur le parcours militaire de Stone. Devine mentionne, dans le cadre de sa critique du film, le fait que Stone est parti au Vietnam en 1967 à 21 ans, dans la 25^e division d'infanterie et qu'il est revenu en novembre 1968 avec des distinctions militaires (*Bronze Star* et *Purple Heart*) bien qu'il ait également récolté des sanctions disciplinaires pour insubordination. Pour ce critique de cinéma, c'est parce que Stone a réellement vécu cette expérience, qu'il a la possibilité de la faire revivre de manière aussi authentique au spectateur (ce à quoi aucun 'civil' ne pourrait prétendre avec la même force). C'est aussi dans cet esprit que le *Time* du 26 janvier 1987 faisait sa couverture en titrant : «Platoon : Viet Nam As It Really Was». Parmi les critiques d'époque, on peut citer celle de Vincent Canby, du *New York Times* : «Probablement la plus grande œuvre de tout type sur la guerre du Vietnam depuis le livre hallucinatoire de Michael Herr, *Dispatches*»; Michael Norman, vétéran et écrivain : «Un film rare (...) peut-être le premier film sur le Vietnam à donner une idée de la peur permanente, du tracassé et du labeur difficile de ceux qui se battaient là-bas»; David Edestein, du *Village Voice* : «Une tentative pour remettre les pendules à l'heure. Chaque image combat l'idée du héros solitaire, d'un John Wayne ou d'un Stallone, et permet de comprendre ce qu'est le véritable héroïsme»; David Ansen de *Newsweek* : «Un des rares films hollywoodiens qui compte (...) un film qui capture la folie, le chaos et l'adrénaline de la bataille mieux qu'aucun autre film avant lui»¹⁹.

De même, à la sortie du film, toutes les controverses qui entourent le film portent sur la question de savoir si ce qui n'est pourtant qu'une fiction rend bien compte de la réalité de cette expérience collec-

tive. C'est cette authenticité qui est au centre de l'argumentaire de vente du film, aussi bien que des critiques de cinéma, ou des interventions de vétérans dans les médias. Le débat engendré par le film prit en effet rapidement une ampleur nationale. Certains critiques affirment qu'on a enfin montré «ce que c'était que d'avoir fait le Vietnam». D'autres s'insurgent au contraire contre le film. Les détracteurs affirment par exemple qu'il n'y avait pas de meurtres de civils, ni autant de soldats indisciplinés que ce que l'on voit dans *Platoon*. Ils reprochent au film de ne pas être «représentatif» de la guerre dans son ensemble. Car si *Platoon* a eu un énorme impact, il ne fit pas pour autant l'unanimité absolue. Le VVAV cite une communication du critique Peter Rist intitulée : «Platoon en tant que production hollywoodienne standard ou le film de combat de la seconde guerre mondiale revisité»²⁰. La présentation du film que propose Rist est opposée à celle du critique des VVA (Marc Leepson). Pour Rist, le film reste avant tout un produit hollywoodien, dans le sens où il repose principalement sur une «violence divertissante». Un autre critique déclare : «Mes objections au film incluent ses omissions et ses distorsions, son orientation, son sens du 'nous' et du 'eux', son manque de perspective historique»²¹ (Dittmar & Michaud, 1990 : 146)²².

Tous ces éléments semblent bien accréditer l'hypothèse selon laquelle la *raison* principale d'aller voir ce film, c'est qu'avec lui, le spectateur aura l'occasion de vivre ce que les soldats américains ont vécu, ou en tous cas, qu'il aura l'occasion de voir une version de cette expérience et de «se faire son propre avis» sur la controverse qui entoure le film²³.

¹⁹ Critiques rassemblées dans le journal VVA Veteran, édition de février 1987.

²⁰ «Platoon as a standard Hollywood fare : the world war II combat film revisited».

²¹ «My objections to the film involve its omissions and distorsions, its orientation, its sense of «us» and «them», its lack of historical perspective»

²² Dans ce type de critique, il est intéressant de constater que le film est attaqué comme s'il s'agissait d'un mémoire d'histoire, alors que ce n'est pourtant qu'une fiction, tirée d'un récit autobiographique. On ne peut donc lui demander d'être «objectif», et encore moins d'évoquer tous les aspects d'un conflit aussi complexe avec impartialité.

²³ Nous ne développerons pas plus ici les différents aspects de ces controverses, afin de ne pas nous détourner du questionnement principal de cet article. Sur ces questions, nous nous contenterons donc, comme précédemment, de renvoyer le lecteur à notre travail de thèse.

Chaque spectateur pourra grâce au film participer à un débat, exprimer son accord ou son désaccord avec la représentation du Vietnam que propose le film. Il est important de noter que cet aspect -la controverse- contribue souvent à augmenter les recettes d'un film au box-office, et que les studios de cinéma d'Hollywood ont parfaitement conscience de ce facteur. Ainsi, cette idée que le spectateur potentiel «*doit se faire un avis par lui-même*» est souvent mise en avant par les promoteurs du film eux-mêmes.

Devine (1995), comme beaucoup d'autres commentateurs de *Platoon*, présente le film et les discussions qu'il a suscitées comme une étape importante dans la réconciliation nationale américaine qui a eu lieu dans les années 1980-90, entre les vétérans du Vietnam et le reste du pays. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure cette présentation d'un film de fiction hollywoodien en tant que «vecteur déterminant de l'histoire» n'est pas relativement naïve. Cette apparente importance historique donnée au film ne vient-elle pas simplement d'une habile mise en situation publicitaire ? Ne s'agit-il pas là de la récupération d'un phénomène (la réhabilitation des vétérans dans l'opinion américaine) déjà bien entamé, voire terminé, au moment où sort le film de Stone ?²⁴ Cette question, que nous ne tenterons pas ici de trancher, fut en tous cas posée par certains commentateurs. On peut retrouver ce type de critique dans l'ouvrage de Dittmar & Michaud (1990). Ceux-ci reviennent sur la première sortie en vidéo de *Platoon*. Le film était alors précédé par une page de publicité pour la marque de voitures Chrysler, qui se présentait comme un hommage aux vétérans du Vietnam. La publicité comparait tout d'abord ces derniers aux «honorables vétérans» de la deuxième guerre mondiale, puis elle louait leur engagement total, malgré leur incompréhension du conflit²⁵. Cependant, et même si le présentateur de cette publicité était lui-même un vétéran, Dittmar et Michaud posent la question de l'intérêt d'une marque telle que Chrysler dans cet «hommage» tardif aux vétérans -hommage que la marque n'a pas entrepris à l'époque où ceux-ci étaient l'objet de l'opprobre nationale, en raison de la «défaite» et des exactions diverses dont ils étaient accusés.

La construction médiatique de la réception face à la réception «réelle»

Afin de tester hors du champ médiatique les hypothèses qui précèdent, nous avons donc voulu

confronter à ce premier «terrain» (à savoir, la reconstruction des stratégies de diffusions de certains films ainsi que leur réception médiatique, et la mise en place de «raisons typiques» d'aller voir tel ou tel film), un second terrain constitué par une série d'entretiens avec des vétérans de la guerre du Vietnam aux Etats-Unis²⁶. Nous voulions ainsi étudier les spécificités de leur réception, hors de «ce qu'on leur faisait dire» dans les médias.

Lorsque nous avons entrepris ces entretiens, nous voulions montrer que ces vétérans jugeaient, évaluaient, aimaient, conseillaient avant tout les films de guerre du Vietnam à partir de leur compétence et de leur expérience de vétérans. Cependant, au cours de ces entretiens, nous avons été amené à nuancer ces hypothèses.

Lors de ces entretiens, nous avons pu interroger des vétérans dont les expériences de la guerre et les ancrages sociaux étaient multiples. Cependant, à quelques exceptions près, il a semblé difficile d'établir un lien direct entre les préférences cinématographiques des vétérans, leur expérience du Vietnam et, par exemple, leur origine sociale.

Précisons que les entretiens ont été menés de manière semi-directive, sans que soient posées de questions comportant directement une référence à

²⁴ *La réhabilitation des vétérans, l'amélioration de leur image, et leur réintégration symbolique dans la société américaine a connu un tournant majeur au moment de la construction du Vietnam Veterans Memorial à Washington. Après cet événement, défendre la mémoire des vétérans est devenu moins risqué, moins polémique, et peut-être moins utile... (voir Tessier, 2004).*

²⁵ *Cité dans Dittmar & Michaud (1990, I,4 : «they were called and they went» : the political rehabilitation of Vietnam).*

²⁶ *Dix entretiens exploratoires ont finalement été réalisés à New York entre août et décembre 2002. Il s'agissait d'entretiens semi-directifs portant sur les représentations de la guerre du Vietnam. Les vétérans étaient interrogés sur leur propre expérience de la guerre; le retour à la vie civile; leurs rapports avec les non-vétérans ainsi que sur leur propre «image» de vétérans dans la société américaine : se sentaient-ils exclus ou admirés ? Leur image a-t-elle, d'après eux, évolué avec le temps et si oui pourquoi ? Aucune question de la grille d'entretien ne portait directement sur les films. Un des objectifs de ces entretiens était d'observer si certains films émergeaient spontanément dans le discours des vétérans. Nous allons justement expliquer dans la suite de ce texte pourquoi nous sommes rapidement arrivé à une saturation de l'information en utilisant cette méthode, et pourquoi nous avons du nous tourner vers un autre type de source.*

dossier

un film précis. L'objectif était de faire émerger les panthéons personnels des vétérans, de voir quels films étaient spontanément cités lorsque nous évoquions le sujet de la représentation du Vietnam.

Parmi les vétérans interviewés, un consensus se dessine nettement autour de *Platoon*, *Voyage au bout de l'enfer*, et du film le plus récent sur le sujet au moment de l'enquête, *We Were Soldiers* qui sont les films les plus cités dans nos entretiens²⁷ (dans une étude de ce type, il faut bien sûr prendre en compte la dimension temporelle. Les vétérans se rappellent plus des films récents que des anciens). Mais d'autres films sont aussi régulièrement cités. Ainsi pour S., ancien béret vert, qui participa à de nombreuses missions de «search and destroy», les scènes de combat de nuit d'*Apocalypse Now* lui «rappellent des souvenirs» Quant aux scènes d'instruction de *Full Metal Jacket*, elles lui ont paru bien décrire la phase d'instruction des *marines*. Un petit groupe de films (une dizaine) se détache malgré tout sensiblement de l'ensemble du corpus (les 360 films que nous avons évoqué précédemment). Ce petit groupe de tête est d'ailleurs sensiblement le même que celui du reste du public. Il n'y a pas de film qui serait «culte» parmi les vétérans, et relativement inconnu du reste du public. Les goûts personnels, la cinéphilie, mais aussi les hasards des visionnages interviennent finalement dans la formation des panthéons personnels des vétérans, tout autant que leur expérience de la guerre, ou leur avis sur le sens du conflit. On peut ainsi citer le cas particulier de H²⁸. D'origine asiatique, il explique lors de l'entretien que sa famille a fui le communisme en Chine, et qu'il se sent fier d'être Américain. Donc, combattre le communisme au Vietnam n'était, au contraire, pas un problème pour lui. De ce point de vue, il ne se posait pas de problèmes éthiques pendant la guerre, et n'a pas eu de remords à son retour, même s'il a été parfois gêné par le regard des autres. Ainsi, il tient à dire qu'il a apprécié l'attitude de Ronald Reagan vis-à-vis du Vietnam (celui-ci avait déclaré que le Vietnam était une «noble cause»). Au moment d'aborder plus précisément le cinéma, il n'hésite donc pas à affirmer que des films aux accents très patriotiques comme la série des *Rambo* ont contribué positivement à «rétablir la balance» et ont eu un impact positif sur l'image des vétérans. Mais il s'agit bien d'une exception. Aucun des autres vétérans que nous avons pu interviewer n'a seulement évoqué *Rambo*, ou alors explicitement pour s'en moquer.

Globalement, et c'est peut-être là le consensus le plus clair, pour ces vétérans, tous ces films... ne sont que des films. En ce qui concerne la plupart des films de fiction, tous les vétérans interrogés sont d'accord pour dire que «c'est n'importe quoi». Beaucoup d'entre eux évitent même de regarder les films de guerre du Vietnam parce que, selon eux, ils sont souvent mauvais et qu'ils n'ont pas envie de faire remonter de mauvais souvenirs «pour rien». Pendant les entretiens, ils expliquent souvent que les films de fiction ne peuvent pas rendre compte de la réalité de leur expérience, justement parce que ce ne sont «que des films». De plus, à la question «y a-t-il eu un déclic, un moment déterminant dans votre *healing process* ?», tous ont répondu par la négative. Aucun film, contrairement à ce que les promoteurs de *Platoon* (ou d'autres films) affirment, n'a eu d'influence décisive sur la vie des vétérans interrogés. Ce processus de guérison, dont tous les vétérans parlent, est long et personnel. Il n'existe sans doute pas de «déclic», de moment où, tout à coup, tout serait fini.

Voilà donc le point où nous en étions arrivés après une première série d'entretiens. A la question : «Comment les vétérans ont reçu, évalué et interprété les films de guerre du Vietnam ?», la réponse semblait être : «Ils s'en fichent». Cependant, il nous est apparu lors d'une «journée portes ouvertes» de la principale association de vétérans du Vietnam aux Etats-Unis (les *Vietnam Veterans of America*²⁹), que cette défiance face aux films de fiction se trouvait en contradiction avec la présence de nombreux signes témoignant de l'importance de la fiction dans les discours et les représentations des vétérans. Ces films de fiction, rejetés lors de nos entretiens, étaient en effet «physiquement présents» lors de cette assemblée. Ainsi, dans le local de cette association de vétérans, au milieu des photos montrant de vrais soldats pendant la guerre, une photo agrandie et encadrée (de la taille d'un grand poster) est affichée en bonne place. Elle montre une scène de

²⁷ Nous ne rentrerons pas ici dans le détail des réponses ni de leur analyse, travail qui fait déjà l'objet de la thèse précitée.

²⁸ Les initiales ne correspondent pas aux noms des personnes interrogées, en raison de la tournure parfois très personnelle qu'ont pu prendre certains entretiens.

²⁹ Journée portes ouvertes des *Vietnam Veterans of America* (VVA), chapitre #32, Queens - NY, 28/09/2002.

combat au Vietnam : des soldats sous le feu ennemi courent en portant un blessé. La photo ne porte pas de sous-titre, mais en l'observant de plus près, nous avons constaté qu'il s'agissait d'un photogramme extrait du film *Full Metal Jacket*. Lors d'autres visites à ce centre des VVA, nous avons effectué un relevé de tous les objets à teneur artistique ou fictionnelle présents dans ce local. Ce relevé indique que la frontière entre réalité et fiction est bien moins rigide que les vétérans veulent le dire au premier abord. Par exemple, nous avons trouvé sur un autre mur de la pièce principale du local un poster de grand format où s'étale en larges lettres noires sur fond blanc, une citation extraite de *Platoon* : «Those of us who did make it have an obligation to build again, to teach others what we know and try with what's left of our lives to find a goodness and a meaning to this life».

Ces nouveaux indices ne signifient pas nécessairement que les vétérans interrogés ont menti, ou qu'ils n'ont pas conscience de l'importance que la fiction a en réalité dans leur vie, mais plutôt que certains d'entre eux (ceux qui ont accroché ces posters, et que nous avons pu identifier par la suite) accordent plus d'importance aux films de fiction que d'autres. En évitant de faire appel à des hypothèses lourdes (mensonge, refoulement de type psychanalytique), nous pouvons tout simplement postuler que les vétérans du Vietnam ne s'intéressent pas tous au cinéma de la même manière. Le problème de la compétence ou de l'intérêt cinématographique se pose ainsi : la plupart des vétérans que nous avons interrogés ne sont pas à proprement parler des cinéphiles. Parmi eux, nous avons retrouvé différentes manières de traduire le rapport «authentique» aux films que nous avons évoqué précédemment. Autant d'attitudes cinéphiliques qui ne les opposent finalement pas si radicalement aux autres spectateurs, mais modulent plutôt leurs réactions en adaptant les catégories de jugement cinéphiliques classiques à leur vécu personnel.

Les vétérans cinéphiles

Pour le dire autrement, il y a peut-être parmi les vétérans des «cinéphiles» d'un type particulier. Ceux-ci ont effectivement pu trouver dans les films de fiction des représentations de leur expérience qui leur ont été utiles dans leur processus de guérison. A partir de cette nouvelle hypothèse, il est alors possible de s'intéresser aux discours de vétérans qui revendiquent explicitement cette double appartenance,

ou pour le dire autrement, aux spectateurs qui possèdent une double compétence - à la fois vétérans et cinéphiles-.

Ainsi, nous avons pu trouver de bons exemples de ces vétérans-cinéphiles à un festival de cinéma consacré aux films de guerre du Vietnam³⁰. Lors de la diffusion de *Platoon*, Oliver Stone participa à la discussion qui suivait le film. Dans le public, un certain nombre de vétérans étaient présents (certains même, avaient ressorti pour l'occasion leur tenue de combat). Parmi les spectateurs qui posèrent des questions au réalisateur, un certain nombre de vétérans ont ainsi exprimé leur gratitude, en témoignant de l'aide que le film leur avait apporté, du dialogue qu'il avait pu susciter avec leur famille, leurs enfants etc. Nous pouvons citer le cas de Y., vétéran et acteur, que nous avons rencontré puis interviewé lors de ce festival. Pour lui, jouer dans un film de guerre du Vietnam avait en effet été le moyen d'exorciser certains de ses démons³¹.

Un autre exemple paradigmatique de vétérans-cinéphiles est constitué par les vétérans devenus critiques de cinéma. Ainsi, les critiques de cinéma du magazine mensuel de l'association des *Vietnam Veterans of America* sont toujours assurées par des vétérans, dont l'objectif explicite est de donner «le point de vue des vétérans» sur les films qui abordent ce conflit et ses conséquences. Il est donc possible de dégager de ces critiques la mise en pratique de cette double rationalité que nous avons commencé à évoquer. Dans ces articles, la double compétence des chroniqueurs est toujours mentionnée : à côté de leur signature, nous avons ainsi pu relever des indications sur la période de leur affectation, leur grade, leur corps etc. Dans le corps de leurs articles, ces journalistes mobilisent ainsi leur expérience de la guerre aussi souvent que les références cinéphiliques classiques.

Revenons sur le cas de *Platoon*. En février 1987, le film d'Oliver Stone fait la couverture de ce magazine des VVA. Dans ce numéro, plusieurs articles sont consacrés à l'événement que constitue la sortie de *Platoon*. Un premier article traite de la première du

³⁰ Festival ayant eu lieu à la cinémathèque de Brooklyn - NY, en décembre 2002.

³¹ De la même manière et pour les mêmes raisons, nous avons étudié dans le cadre du travail de thèse d'autres formes de contribution que des vétérans avaient pu apporter aux fictions traitant du Vietnam (en occupant des postes de scénaristes, figurants, conseillers, décorateurs etc.)

film à Washington, le 14 Janvier 1987³². Le vétéran chargé de cet article explique que cette première est organisée avec le concours des VVA : «Les VVA ont organisé la soirée dans un grand cinéma de Washington et se sont assurés que toutes les personnalités importantes de la communauté des vétérans seraient présentes pour ce que la secrétaire nationale des VVA Mary Stout a appelé 'une partie de notre histoire, une partie de nous-mêmes'». Mary Stout, la secrétaire nationale des VVA, s'adresse ainsi au public de la première : «Il y a eu beaucoup d'expériences différentes au Vietnam, et il s'agit juste de l'une d'entre elles. Mais celle-ci est différente. *Platoon* est le premier film sur le Vietnam fait par un vétéran du Vietnam». De même, dans sa rubrique mensuelle intitulée *The Arts of War*³³, Marc Leepson établit lui aussi un lien direct entre l'expérience vietnamienne de Stone et sa carrière au cinéma : «Une des choses qui rend *Platoon* si spécial, c'est que Stone écrit (et dirige) à partir de sa propre expérience - un service militaire en tant que grunt en 1967-68 avec Bravo Company, 3rd battalion, 25^e division d'infanterie». Pour Leepson, la grande force du film est qu'il délivre un message clair sans passer par de grands discours, et ce message, c'est que la guerre «c'est l'enfer» ('war is hell') : «*This is an apolitical message, one that anyone with rambo-like ideas about the war should know*». On apprend également dans cet article que Stone est titulaire de la *Bronze Star* et de deux *Purple Hearts*. Concernant le tournage lui-même, les éléments développés sont tout d'abord l'engagement de Dale Dye, vétéran du Vietnam, ancien *marine*, qui s'est occupé de l'entraînement des acteurs dans la jungle. Cette volonté d'authenticité fait que, malgré un «mini-budget», «*Platoon* est aujourd'hui le meilleur film sur la guerre du Vietnam»³⁴. Et lorsque c'est Marc Leepson qui le dit, il met dans ce jugement tout le poids de son statut de vétéran/rédacteur de la chronique *Arts of War* des VVA qui est, comme on l'a dit, censée donner «le» point de vue des vétérans sur le sujet. Pour Leepson, Stone a parfaitement su recréer le monde des soldats américains au Vietnam. Il y a certes beaucoup de violence dans le film, mais elle n'est, selon lui, jamais gratuite : elle vient du fait que Stone montre «tout».

En mars 1987, *Platoon* fait la couverture du VVA pour la seconde fois sous le titre : «Long ago in a country far away... *Platoon*. Marc Leepson on the controversy»³⁵. Un nouvel article de fond, intitulé *Platoon : The Praise, The Backlash, The Message* (*Platoon* :

l'acclamation, le retour de bâton, le message) (VVA, mars 1987) est consacré au film. Comme on l'a vu, certains commentateurs critiquent *Platoon* en l'accusant de concentrer toutes les horreurs de la guerre (la drogue, les massacres des civils, les soldats américains qui s'entretuent) et de ne montrer aucun acte d'héroïsme américain «en contrepoids». Pour ces critiques, le film n'est pas «authentique», dans le sens où il n'est pas représentatif de la grande majorité des expériences qu'ont pu vivre les soldats américains (qui ne sont pas tous des violeurs et des tueurs de civils). Sur ce point, les vétérans du VVAV défendent le film. Certains se plaignent également des dialogues trop crus de *Platoon*, mais encore une fois, selon le critique des VVA, c'est de cette façon que les soldats s'exprimaient à l'époque. Il en va de même pour l'évocation à l'écran de la consommation de marijuana et pour certaines exactions (meurtres de civils etc.) qui ont «incontestablement existé». Selon les critiques du VVAV, ceux qui critiquent *Platoon* sur ces thèmes oublient qu'il y a aussi beaucoup d'aspects positifs qui sont représentés dans le film. L'héroïsme, la camaraderie qui transcende parfois les antagonismes raciaux, la compassion pour les Vietnamiens de certains soldats, sont malgré tout bien présents dans le film. En plus de ces qualités, il est à noter que les vétérans-critiques du VVAV n'évacuent pas les aspects esthétiques plus classiques de leurs critiques cinématographiques. Ils évoquent également les qualités de la mise en scène, le jeu des acteurs etc., mais toujours en lien avec ce qui constitue selon eux la principale raison d'aller voir le film : l'authenticité de sa représentation, de sa démarche et de son message.

Remarques méthodologiques

D'un point de vue méthodologique, cette présentation avait tout d'abord pour objectif de mettre en lumière la manière dont différents types de «terains» (témoignages de seconde main, entretiens, corpus d'œuvres, corpus de critiques) peuvent inter-

³² VVA Veteran, février 1987

³³ Cette rubrique, qui recense tous les produits culturels liés au Vietnam, constitue une des principales sources du travail de thèse : on a procédé à son dépouillement systématique de 1984 à 2002.

³⁴ «*Platoon is the best Vietnam war film made to date*».

³⁵ «Il y a très très longtemps, dans un pays lointain... *Platoon*. Marc Leepson sur la controverse».

[Couverture, VVA Veteran, mars 1987]

agir dans le cadre d'une sociologie de la réception de films de fictions : soit en se complétant, soit en s'infirmité ou en se contredisant. Il s'agissait de percevoir comment l'interaction entre ces matériaux pouvait entraîner certaines évolutions théoriques. Nous avons vu comment l'étude du corpus critique et médiatique entourant les films de guerre du Vietnam avait fait surgir l'hypothèse d'une réception particulière («authenticité» et «curative») de ces films par les vétérans. Puis, la confrontation avec un autre type de terrain (les entretiens) a paru remettre en cause cette hypothèse. Mais dans un troisième temps, l'adjonction de nouvelles données (entretiens avec des vétérans-cinéphiles; accès à des critiques de cinéma écrites par des vétérans) a finalement permis d'arriver à la conclusion que les revendications publicitaires et médiatiques d'authenticité entourant des films tels que *Platoon* pouvaient finalement avoir une forme de légitimité. Les producteurs de *Platoon* n'ont pas forcément menti : les témoignages de vétérans qu'ils rapportent dans leurs argumentaires ne sont pas faux, même s'ils ne sont pas nécessairement «représentatifs» de tous les vétérans, mais d'un «sous-groupe» spécifique de vétérans.

Il apparaît que la reconstruction des raisons du succès d'un film chez un ensemble donné d'individus ne peut se cantonner à une seule forme de rationalité spectatorielle. Même dans ce cas particulier, où le recours à «l'authenticité» est particulièrement courant, les critères cinéphiliques classiques ne sont jamais totalement absents, et donnent toujours lieu, au minimum, à une double rationalité, ou à une double justification de l'appréciation du film. Dans cette étude, nous avons esquissé les raisons suivantes d'aller voir un film de guerre du Vietnam pour un vétéran (ou *a posteriori* d'aimer un film, de le conseiller, de le défendre) :

- son authenticité (ou dans une variante, son réalisme)
- son aspect «curatif» (qui est lié à son authenticité), le fait qu'il rende «hommage» aux vétérans
- ses qualités esthétiques, son aspect divertissant³⁶.

Ces raisons peuvent permettre, en étant combinées, de rendre compte des différentes formes de réceptions de *Platoon*, ou d'autres films traitant des mêmes thèmes. La construction d'une telle typologie des raisons potentielles d'aller voir un film implique sans doute de construire, en parallèle, une typologie des spectateurs de ce film qui corresponde à ces raisons. Ici, la catégorie des vétérans (et parmi les vétérans, celle des vétérans-cinéphiles) permet ainsi de formuler des hypothèses et des théories spécifiques. Ces théories, des catégories standards (telles que les catégories socioprofessionnelles ou les classes d'âge) n'auraient peut-être pas permis de les faire émerger. De plus, les vétérans, et plus généralement les amateurs des films traitant de la guerre du Vietnam, élaborent des critères de jugement qu'il n'est pas possible de réduire, par exemple, à la recherche du divertissement. Pour les spectateurs américains des années 1980, c'est l'histoire de leur pays qui se joue à l'écran et qui y est débattue. C'est avec la conscience de ces enjeux politiques et historiques qu'ils jugent les films de fiction qui abordent ces thèmes.

Laurent Tessier

Laurent.Tessier@paris4.sorbonne.fr

³⁶ Raisons que nous n'avons pas développées ici mais qui sont bien présentes.

dossier

Références

- Aidair G. (1989), *Hollywood's Vietnam, From the Green Berets to Full Metal Jacket*, Heineman, London.
- Alfonsi L. (2000), *L'aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut*, Paris, l'Harmattan.
- Allard L. (2000), «Cinéphiles, à vos claviers», in *Réseaux* - volume 18, n99. Numéro spécial : «Cinéma et Réception».
- Anderreg M. (1991), *Inventing Vietnam, the War in Film and Television*, Philadelphie, Temple University Press.
- Ang I. (1991), *Watching Dallas*, Londres, Routledge.
- Auster A. (1988), *How the War was Remembered: Hollywood and Vietnam*, New-York, Praeger.
- Auster A. & Quart L. (1984), *American Film and Society since 1945*, Londres, McMillan.
- Becker H. S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Bidaud A-M. (1994), *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson.
- Boudon R. (1995), *Le Juste et le Vrai*, Paris, Fayard.
- Corrigan T. (1991), *A Cinema Without Walls, movies and culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- Dayan D., Katz E. (1996), *La télévision cérémonielle*, Paris, PUF.
- Demeulenaere P. (1998), «La différence entre le relativisme des valeurs et la pluralité des valeurs du point de vue d'une sociologie de l'art», in Mesure S. dir., *La rationalité des valeurs*, Paris, P.U.F «sociologies».
- Devine J. M. (1995), *Vietnam at 24 Frames a Second : a critical and thematic analysis over 400 Films about the Vietnam War*, Jefferson/ Londres, McFarland.
- Dittmar L. & Michaud G. (1990), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Films*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Donnat O. dir. (1998), *Les pratiques culturelles des français : enquête 1997*, Paris, La Documentation Française.
- Esquenazi J-P. (2000), «Le film, un fait social», in *Réseaux*, volume 18, n99. Numéro spécial : «Cinéma et Réception».
- Esquenazi J-P. (2000), «A bout de souffle et la société de la Nouvelle Vague», in Bertin-Maghit (dir.), *Les cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC.
- Esquenazi Jean-Pierre (2001), *Hitchcock et l'aventure de Vertigo : Inventer à Hollywood*, Paris, CNRS.
- Esquenazi J-P. (2003), *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte «Repères».
- Ferro M. (1976), *Analyse de film, analyse de société, une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette.
- Koppes C. R. & Black G. D. (1987), *Hollywood goes to War (How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies)*, University of California Press.
- Kracauer Siegfried (1987), *De Caligari à Hitler*, Paris, Flammarion.
- Laulan A-M. (1983), *Le rôle des médiateurs dans l'accès à l'œuvre d'art filmique*, atelier nat. de reproduction des thèses, Lille III.
- Leguern P. (dir.) (2002), *Les cultes médiatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Malo J-J. & Williams T. dir. (1994), *Vietnam War Films*, Jefferson/ Londres, McFarland.
- Morin E. (1978), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de minuit. Paris, classiques Hachette.
- Pasquier D. (1999), *La culture des sentiments*, Paris, EMSH.
- Portes J. (1993), *Les Américains et la guerre du Vietnam*, Paris, Editions Complexe.
- Tessier L. (2004), «Monuments et films-monuments. A propos de la place des œuvres d'art dans les représentations collectives de la guerre du Vietnam aux Etats-Unis», in *Sociologie de l'art*, n6.
- Weber M. (1992), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon («Agora»).
- Collectif (1998), *Film and History*, volume 28, 1-4, «Special Focus : Oliver Stone as Cinematic Historian».