

**LA NON-FICTION, LE JOURNALISME ROMANCE, LE MENTIR VRAI ET
LA SERIALITE**

Comment la guerre rapportée devient la guerre romancée

RAPHAËL VILLATTE

Coordination Littérature Populaires et Cultures Médiatiques -

Limoges

raphaelvillatte@gmail.com

Résumé : Les deux guerres menées par les Etats-Unis ces dix dernières années ont vu - et peut-être créé, ou du moins favorisé – la naissance d’une nouvelle forme de récit de guerre. Une de plus. Nées de l’union du journalisme *embedded* et de la série TV (forme de récit qui a connu son renouveau juste avant le 9/11 et n’a depuis cessé d’évoluer et de multiplier les récits), ainsi que du « docu-drama » (reconstitution dramatique, voire dramatisée, d’événements réels, souvent commentés par des experts ou les acteurs des dits événements), quelques séries reprennent des reportages ou des récits de non-fiction, et les portent à un nouveau point critique. L’équilibre toujours fragile semble encore plus vacillant lorsqu’il s’agit d’adapter un récit de non-fiction, non pas en raison de l’importance de son message, mais pour son potentiel spectaculaire.

Mots-clefs : non-fiction – sérialité – transmédiabilité - journalisme *embedded* – *militainment*.

Abstract : The two wars the United States has fought for ten years have seen, and maybe created some new kind of war narrative: One more. This paper defines the features of this new narrative genre which has emerged from the union of embedded journalism and TV series. In this particular context, the balance between fiction, non-fiction and spectacularly potential, shows problematic.

Key-words : non-fiction – seriality – transmediality – embedded journalism - *militainment*.

La multiplication des conflits, et plus encore peut-être des *types* de conflit, n'efface pas les problématiques liées à leur appréhension et leur compréhension par ceux qui y participent, et peut-être plus encore, par ceux qui n'y participent pas. Ce que l'on appelle aujourd'hui la couverture médiatique n'est, malgré de nombreux efforts vers une objectivité ou une neutralité plus ou moins idéale, rien d'autre qu'une nouvelle grappe de structures narratives, de nouvelles formes de récit, ou, si l'on préfère, de manières de *raconter*. Or, qui dit raconter, en langue française du moins, implique vaguement la notion d'*histoire*, avec un petit, voire tout petit *h*. Le soupçon de la fiction, de la subjectivité, s'insinue dans les esprits, et, toujours en langue française, langue chargée de rationalisme s'il en est, la séparation entre fiction et réalité doit tenir du Mur de Berlin : infranchissable et bien surveillée. En théorie, donc, lorsqu'on relate la réalité, point d'artifices de narration, un style minimal, une mise en situation des moins modalisées, et surtout pas de personnages, mais seulement des personnes.

Pourtant, un élément restreint toutes ces velléités déontologiques : la durée. En effet, même s'il s'achève en un temps minimal, un conflit s'inscrit toujours dans une certaine durée, un temps de la guerre. Si le *pendant* est court, il y a toujours *l'avant*. Les causes. Ce qui a mené au conflit. Les bonnes et les mauvaises raisons de s'entretuer. Et il y a *l'après* : victimes, survivants, disparus, mais aussi dégâts, débris, ruines et restes, autant de plaies à suturer. Le récit a largement de quoi fleurir et prospérer, il a plus de temps qu'il ne lui en faut, le conflit lui-même ne durerait-il que quelques minutes. Ce récit, nous l'avons dit, que l'on appelle aujourd'hui couverture médiatique, est celui de la presse, mais aussi celui de la fiction, qui a toujours pris le relais de la presse pour relater d'autres aspects de la guerre, ou parfois les mêmes. On pourrait même avancer que la fiction a relaté la guerre avant que toute presse ou récit à prétention objective ne tente de faire de même. La fameuse séparation entre les deux récits est somme toute relativement récente.

Aujourd'hui, pour prendre une comparaison imagée, si l'on veut rendre compte d'un conflit quant à sa durée, l'auteur a le choix entre l'instantané et la frise. Nous n'évoquerons pas ici l'instantané *stricto sensu*, ni les discussions et interrogations qui entourent le photoreportage depuis les clichés de Robert Capa jusqu'aux images-chocs

auxquelles l'internaute a accès depuis son *smartphone* à tout instant. En revanche, nous nous intéresserons à l'opposé de cette apparente synchronie constituée par le cliché, la diachronie imposée par l'usage des mots, la durée installée le temps de la lecture ou de la représentation filmique.

La frise du temps est cet artifice commode employé dès l'école primaire pour représenter le temps de manière linéaire. On peut s'en féliciter ou s'en indigner, mais il convient de reconnaître que cette représentation prédomine dès l'enfance (peut-être en raison de cet apprentissage dès l'école) et ne nous quitte plus. Ainsi ramenés à ce qui serait une juste place sur une simple ligne, les événements prennent facilement les atours de causes et de conséquences, *post hoc ergo propter hoc*. Les choses ne sont sans doute pas si simples, mais que faire? L'esprit humain est ainsi fait qu'il cherche des explications, des causes, et avec les causes, des coupables.

Lorsqu'il s'agit de couvrir un conflit, la durée, cette frise du temps s'impose presque systématiquement, quelles que soient les perspectives : éthiques, déontologiques, idéologiques, voire esthétiques. Contrairement au cliché, elle semble laisser le moins possible de hors-champ, et garantir toujours plus d'informations pour comprendre ce qui est montré ou décrit. Toujours plus de causes ou de conséquences. Il est à noter que le genre littéraire qui, le premier, s'est attaché à la représentation de la guerre, est l'épopée, genre de la durée par excellence, qu'il s'agisse de l'action décrite ou de sa lecture. Que ce soit pour mieux comprendre les tenants et aboutissants du conflit, ou parce qu'il est bon de dépeindre les hauts faits de tel ou tel héros, on prend son temps. De nos jours, les récits guerriers suivent encore cette règle. Il ne s'agit pas ici de compter et comparer le nombre de pages des *best-sellers* guerriers, fictionnels ou non, ni de mesurer le métrage des éventuels succès au *box-office*. Le récit de guerre fictionnel a trouvé une nouvelle porte d'entrée dans les esprits, fusion de deux traditions comparables et contemporaines, mais longtemps bien mises à distance par notre fameux mur de séparation berlinois. Il s'agit du feuilleton d'une part, et du reportage d'autre part.

Du journaliste au feuilletonniste

Le roman-feuilleton prend son essor commercial avec le développement de la presse, au début du XIX^{ème} siècle. L'une des clefs de son succès, on le sait, tient à un usage immodéré du suspense. L'auteur se doit de tenir son lecteur en haleine s'il veut le conserver à l'épisode suivant. Pour le patron de presse, le bénéfice est considérable : on achète son journal pour connaître la suite de l'intrigue, souvent alambiquée, chargée de personnages hauts en couleurs, et pleine de rebondissements. Umberto Eco a déjà évoqué tous les enseignements - et les plaisirs coupables - qui peuvent être tirés du roman-feuilleton (Eco,1993). Notre perspective ne retiendra, pour l'instant, que sa périodicité. En effet, à peu près à la même époque, un nouveau genre d'homme de plume naît et grandit - vite! - : le journaliste. Avec lui, le reportage, qui paraîtra rapidement en plusieurs fois... Autant dire par épisodes. Sous l'angle de la réception, il est en effet facile d'imaginer le lecteur du mitan du XIX^{ème} siècle dévorant des récits, fictionnels ou rapportant des faits lointains, sur une même page ou presque - j'allais dire sur un même *plan*.

Le point commun est donc celui de la parution, quotidienne, hebdomadaire, mensuelle... Régulière du moins. Un épisode à la fois. La guerre de Crimée, la guerre de Sécession, et celle de 70 seront ainsi relatées parallèlement aux aventures des héros de Dumas père et fils, Ponson du Terrail ou Eugène Sue. Sans tenter d'inférer lequel des deux récits influence l'autre, il n'est qu'à songer aux attentes d'un public rendu curieux par l'accès à l'information pour comprendre que les racines de ces récits sont proches, si elles ne sont les mêmes. Ajoutons que nombre d'écrivains ont occupé des fonctions de reporter dans leur carrière, et pas nécessairement au début de ces dernières, mais parfois ès-qualités, et la proximité des genres paraît de moins en moins troublante. On songe à Jack London, George Orwell, Joseph Kessel et bien d'autres. Qu'en est-il alors de cette séparation entre fiction et rapport de la réalité lorsque l'on engage un écrivain pour servir de journaliste, précisément pour qu'il rapporte la réalité à *sa façon*? Le biais éventuel, loin d'être combattu, est recherché, comme si le point de vue primait sur l'information brute.

Il n'est pas d'instance interdisant ou prescrivant à un auteur d'écrire tel ou tel type

de récit, et les frontières déontologiques auxquelles nous faisons référence précédemment sont encore fraîches. À la fin du XIX^{ème} siècle ou dans la première moitié du XX^{ème} siècle, elles n'existent pour ainsi dire pas. Il semble n'y avoir que des hommes de plume, et des lecteurs. Et le journal, le *périodique*, entre deux.

Notons cependant que le feuilleton, malgré son succès, avait mauvaise presse - sans faire de jeu de mot. Roman de gare, divertissement facile, dépourvu de tout enseignement moral, je ne compléterai pas la liste des griefs adressés au feuilleton. Tandis qu'il déclinait, au cours de cette première moitié de XX^{ème} siècle, le reportage, lui, a continué de prospérer, et notamment le reportage de guerre. Les reproches adressés au feuilleton n'ont jamais été reportés sur le reportage. Bien au contraire, la sérialité devient vite un trait caractéristique du genre. Quelle caution apporte-t-elle au reportage? En quoi la durée et le découpage en épisodes exhausseraient-ils la valeur d'un récit censément fidèle à la réalité? Peut-être justement ce temps enfin retrouvé, cette possibilité offerte au lecteur de s'installer au côté du soldat, de mieux le comprendre, de saisir le maximum de détails de sa vie quotidienne.

En ce sens, il convient d'éviter une confusion. S'il est toujours d'actualité de débattre de ce que l'instantané, l'image fixe, laissent hors-champ, et parfois d'accuser le photographe d'avoir choisi ce qu'il veut montrer au détriment du reste, la frise, ou vision diachronique des événements, garantit-elle la non-distorsion des faits? N'offre-t-elle pas simplement qu'une série d'instantanés, dont la somme ne pourrait prétendre qu'à plus d'exhaustivité que le cliché isolé? Poursuivant notre métaphore filmique, la série d'articles serait comparable à un ensemble d'images qui, une fois assemblés les uns à la suite des autres, s'animent et créeraient une illusion de vie plus spectaculaire que l'image seule.

Au-delà d'une éventuelle exhaustivité, et d'une hypothétique objectivité, il semble plutôt que l'auteur de reportage soit prisé surtout *en raison de* sa capacité à opérer des choix de mots, à peindre des portraits vifs et des réalités captivantes. Le jugement de l'Histoire est laissé aux historiens, et le sort de la guerre aux soldats - et aux généraux. Ainsi des enquêtes d'Albert Londres, qui mettent volontiers en scène jusqu'au reporter

lui-même, et sa tendance à s'impliquer dans les actions qu'il décrit (on songe à cette comtesse russe rencontrée lors de son reportage en Chine, et de la brève liaison qui les unit, évoquée en termes à peine implicites (Londres, 1925)). Quel statut pour l'auteur? Témoin ou acteur?

La question se pose plus encore lorsque le journalisme *embedded* apparaît, officiellement à partir de la seconde guerre du Golfe. Le concept d'*embedded reporting* est simple : il s'agit ni plus ni moins des anciens correspondants de guerre, intégrés au sein d'unités combattantes, avec l'accord des armées. Pour être plus précis encore, le terme a été inventé lorsque l'armée américaine a accepté d'abaisser le niveau de restriction d'accès des journalistes à ses opérations, à la demande réitérée de la presse, frustrée lors de la Première Guerre du Golfe et de l'intervention en Afghanistan. Les médias s'étant beaucoup plaints de ne recevoir que des images tournées par l'armée elle-même, ils se verront offrir cette fois une place aux premières loges pour assister à l'action, toute l'action et peut-être même rien que l'action.

En contrepartie non négociable de cette place de choix, le contrôle de l'armée sur les sujets et surtout sur les moments où le reporter peut faire son travail. Une censure à la source, en quelque sorte, pouvant aller jusqu'à des *black-out* décidés pour raisons de *sécurité nationale*. Rendue possible et facilitée par les évolutions technologiques récentes (transmission par satellite, internet), cette forme de journalisme constitue sans doute l'une des étapes suivantes, après la série de reportage : elle en conserve la durée et la sérialité, à laquelle elle ajoute l'immédiateté, voire la synchronicité : le fameux *direct*. Les débats déontologiques n'ont pas manqué, et ils ne sont d'ailleurs ni sans saveur ni intérêt. A l'attrait spectaculaire et sensationnaliste d'assister à la guerre « comme si l'on y était » se juxtapose en effet le doute lié à la sincérité de la démarche, et à la possibilité d'une manipulation. Du moins ces doutes peuvent-ils surgir au sein d'un public averti et soucieux de vérifier ses informations, ou de les choisir¹. Pour le grand public, il est plus probable que le sensationnel l'emporte.

¹ SMITH, Terence - *War, Live*, PBS janvier-juin 2003, http://www.pbs.org/newshour/bb/media/jan-june03/warcoverage_3-22.html

La communication des armées, qui se confond ici évidemment avec le journalisme, tient également compte des nouvelles formes de télévision, dont la télé-réalité. Ces émissions, basées sur d'autres avancées technologiques, telles que les caméras de surveillance, caméras déclenchées par détecteur de mouvement, caméras infrarouge, prétendent également à l'exhaustivité, à la possibilité de filmer sans interruption pour s'assurer de ne pas manquer l'événement ou l'incident du jour. Le journalisme *embedded* procède de cette même angoisse de manquer le détail, le plan, la réplique cruciale. Il est une technique de l'immédiat, et sans doute de l'éphémère.

La légende veut qu'en 1937, le jour où le dirigeable zeppelin Hindenburg prit feu et s'écrasa lors de son atterrissage aux Etats-Unis, l'un des cameramen dépêchés pour assister à l'événement, lassé d'attendre un dirigeable qui n'arrivait pas, avait quitté les lieux quelques instants avant le drame. Il aurait ainsi manqué l'occasion de réaliser quelques-unes des images les plus spectaculaires et choquantes pour l'époque. La légende dit qu'il ne se présenta même pas au travail le lendemain et embrassa une autre carrière.

Peut-être faut-il voir le journalisme *embedded* comme une réponse presque malade à cette angoisse que l'on imagine propre à tout reporter, celle d'être parti trop tôt ou d'être arrivé trop tard. Au cœur de l'action, portant l'uniforme ou presque, protégé par les soldats, mangeant et dormant avec eux, le reporter *embedded* ne peut donc, en théorie, rien manquer. Du moins ne peut-il rien manquer de ce qui se présente à son champ de vision. Le secrétaire d'état à la défense D. Rumsfeld le disait lui-même : « Ce que nous voyons ici, ce n'est pas la guerre, mais des tranches de guerre. »² Nous retrouvons ici les débats et interrogations que nous avons évoqués précédemment quant au hors-champ et aux choix de ce que le reporter voit et montre, auxquels on peut ajouter raisonnablement de nouvelles questions éthiques. Comme nous venons de le dire, le reporter *embedded* vit, pour des durées assez conséquentes, côte-à-côte avec les soldats qu'il doit dépeindre. Comment pourra-t-il critiquer l'homme qui lui aura peut-être sauvé la vie?

² *ibidem*.

Hollywood s'en va-t-en-guerre

En première ligne de ces reporters, journalistes et gens de médias, on trouve le fameux producteur Jerry Bruckheimer (créateur de *Top Gun*³, *La Chute du Faucon noir*⁴ et *Pirates des Caraïbes*⁵), qui fut l'un des premiers à lancer une émission de reportage-télé-réalité sur les forces armées engagées en Afghanistan. Le concept de la minisérie, *Profiles From the front Line*⁶, fut créé dans la ferveur patriotique de l'après-11 septembre de l'aveu même du producteur : « J'ai pensé qu'il fallait faire quelque chose ». Venant du créateur de *Top Gun*, on ne sera pas surpris de découvrir un spectacle filmé selon les mêmes codes que les films de fiction produits par le même. Montage, cadrage, musique et découpage font de ces *Profiles* des portraits très étudiés, très loin d'une quelconque vision problématique ou critique de l'engagement militaire en Afghanistan. Les intertitres qui ouvrent chaque épisode sont d'ailleurs fort clairs quant au *storytelling* choisi par les auteurs : après une présentation des régiments filmés, une phrase conclut : « These are their stories » (« Ce sont leurs histoires »). Quant aux liens étroits noués avec l'armée pour produire un spectacle *embedded*, le producteur défend son point de vue avec candeur : « Voyez-le comme ceci : Si je loue votre appartement, je ne vais pas le saccager. Ce ne serait pas bien. Alors je ne vais pas révéler leur petits défauts »⁷.

Malgré une audience médiocre et une disparition des écrans après seulement six numéros, le projet de Bruckheimer a, semble-t-il, posé les jalons pour ce que serait une bonne partie du reste de la couverture médiatique américaine de l'invasion de l'Irak. Pour rendre justice à Jerry Bruckheimer, il faut admettre que sa démarche a le mérite de la clarté et de la continuité. Si *Profiles* a vu le jour dans l'émotion de l'après-11 Septembre, le patriotisme et le goût pour la chose militaire du producteur ne sont pas des découvertes pour les amateurs de cinéma populaire. Dès 1986, l'un de ses premiers grands succès au *box-office* n'est autre que *Top Gun*, réalisé par Tony Scott.

³Scott, Tony, Paramount, 1986, USA.

⁴(*Black Hawk Down*) Scott, Ridley, Universal, 2001, USA.

⁵(*Pirates of the Caribbean*) Verbinsky, Gore, Disney, 2003, USA.

⁶Warner Bros Television/ABC, 2003, USA.

⁷Interview au *Guardian*, mai 2002 : <http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/22/artsfeatures.afghanistan>

Le réalisateur était déjà réputé pour son style visuel, et l'esthétique très proche des vidéoclips musicaux ou des publicités (qu'il tourna en abondance). L'intrigue du film se déroulant dans le milieu des pilotes de chasse de l'US Air Force et sur une base de cette dernière, le plus simple était de collaborer avec l'Air Force pour bénéficier du matériel et de l'expertise technique indispensable pour obtenir le résultat esthétique recherché. Des dizaines de plans très spectaculaires, des poursuites en avion de chasse, des décollages et des atterrissages à couper le souffle, bref, de quoi river le spectateur à son siège. Si l'on ajoute à cela un générique comptant quelques jeunes stars montantes, dont Tom Cruise, et une musique demeurée célèbre pour quelques chansons parfaitement adéquates pour être diffusées *ad nauseam* sur toutes les radios, on ne s'étonne guère du succès rencontré.

Un succès aux retombées importantes, non seulement pour les artistes, mais aussi pour l'institution. Comme l'a montré Roger Stahl (2009: 11), les bureaux de recrutement de l'USAF furent assiégés et pris d'assaut, non par l'ennemi, mais par la jeunesse américaine, soudainement désireuse de vivre « pour de vrai » les fantastiques sensations fortes dont elle avait eu un avant-goût sur grand écran. Un vieux cliché de conférence de presse ressurgit aussi régulièrement que les feuilles tombent en automne lorsqu'il s'agit de promouvoir l'action haletante contenue dans l'un de ces *blockbusters*, ces films à gros succès : on entend acteurs, réalisateurs ou producteurs répéter que le film est un « véritable parcours de montagne russes » (rollercoaster). L'idée est simple : le spectateur sera aussi secoué et impressionné qu'après une promenade dans les fameux wagons de foire.

L'armée américaine a, la première, compris l'intérêt de tels partenariats. Le public du cinéma populaire aime les émotions fortes, l'armée n'est-elle pas une fameuse pourvoyeuse de ces émotions? Le raccourci était évident, et porte à présent un nom lorsqu'il a une visée argumentative bien spécifique : il s'agit du *militainment*, contraction entre *military* et *entertainment*. Ce que l'on appelle *militainment* aujourd'hui recouvre principalement les nouvelles formes de communication des armées pour inciter les jeunes générations à s'y intéresser. On pourrait avancer qu'il

s'agit d'une forme à peine moderne de propagande, de propagande blanche - pour citer les critères donnés par la C.I.A., experte en la matière -, c'est-à-dire une propagande qui dit son nom et ne déguise pas son émetteur. Elle ne ment d'ailleurs pas. Aujourd'hui, on peut qualifier de *militainment* de nombreux procédés de persuasion au service de l'armée, de *spots* télévisés à des émissions de reportage montés sur le modèle de la télé-réalité, en passant bien sûr par certains jeux vidéo, comme le célèbre *Army of America*⁸, jeu en ligne à succès qui permet aux meilleurs joueurs de voir leur scores figurer dans leurs dossiers d'admission éventuels.

Faut-il considérer certaines œuvres de fiction comme faisant partie de cette démarche? La frontière est très ténue. Le cas *Top Gun* le montre : d'un côté on trouve une armée toujours désireuse de parfaire son image et d'attirer toujours plus de candidats pour pouvoir sélectionner les meilleurs, de l'autre des producteurs et réalisateurs ravis d'accéder à des moyens techniques qui leur garantissent la véracité et le spectaculaire de l'histoire qu'ils veulent narrer. Lorsque le producteur Jerry Bruckheimer admet volontiers qu'il est ravi de participer à l'effort de guerre en produisant certains de ses films, il semble raisonnable d'assimiler sa démarche à celle du *militainment*, un *militainment* plus subtil peut-être, ou moins avoué, moins explicite que les moyens estampillés par l'armée, mais il est évident que la proximité entre artistes et militaires est trop forte pour que l'on trace des frontières déontologiques bien franches. Concluons temporairement en rappelant qu'après tout, le réalisateur Tony Scott venait de la publicité. Là encore, les similitudes esthétiques reflètent sans doute l'idéologie sous-jacente véhiculée par le film.

Journalistes et soldats

Ces questions agitent Evan Wright, journaliste pour le magazine *Rolling Stone*, tandis qu'il s'embarque en 2003 à bord de l'un de ces véhicules blindés, lancés à toute allure à travers le désert irakien. L'auteur de la série d'articles qui seront assemblés sous le titre *Generation Kill* (2004) ne se cache pas les difficultés inhérentes à la rencontre entre deux univers radicalement différents, celui d'une unité de combat particulièrement agressive et celui d'un magazine plutôt libéral. Il convient de rappeler ici que ce

⁸US Army/GameLoft, 2007, USA.

magazine, très éloigné des positions politiques de Jerry Bruckheimer, envoya jadis Hunter S. Thompson en reportage à Las Vegas. Le résultat était des moins académiques, que ce fût en termes de procédure journalistique qu'en quantité de drogues consommées⁹.

Evan Wright n'est pas Hunter Thompson, et Las Vegas n'est pas l'Irak, mais les premiers contacts laissent penser que la cohabitation sera plus difficile que si l'auteur avait publié pour *Soldier of Fortune*, le magazine des mercenaires. Provoqué et moqué, le journaliste n'épargne pas non plus ses futurs frères d'armes, pointant leurs aberrations physiques, leur limites intellectuelles ou retranscrivant *verbatim* certaines de leurs saillies les plus typiquement soldatesques. Ces Marines du peloton de reconnaissance sont des durs, ils font un travail dur, et tuent facilement. La scène qui les voit hurler « KILL! » en guise de cri de ralliement est sans équivoque, et choque encore le journaliste (Wright, 2004).

Pour le lecteur « civil », peu habitué des coutumes militaires, le choc est tout aussi rude. Difficile de ne pas voir une certaine recherche du pittoresque chez Wright dans ces premières pages, qui seront bien sûr tempérées au fur et à mesure que le dialogue s'installera entre les « fauves », les bêtes de guerre, et le « citadin », le civil par excellence. Au fil des pages, après que l'auteur s'est habitué au mœurs des soldats et a appris lui-même à endurer leurs conditions de vie (nourriture ou absence d'icelle, rythme biologique décalé, passage aux toilettes de fortune dès le moindre moment d'accalmie), il devra faire face aux réalités plus connues de la guerre : la mort et la destruction consécutives au combat.

À l'évidence, le contrat signé avec l'armée n'est même plus nécessaire pour dicter la ligne éditoriale : la cohabitation, puis la fraternisation avec les hommes suffit à pousser Wright à « montrer sans juger », ou de laisser le jugement à son lecteur. Le journaliste *embedded* renonce probablement de bon cœur à cette fameuse distance, comme un prix à payer pour obtenir l'information la plus brute, et se poser non plus en

⁹Les chroniques de Hunter S. Thompson furent réunies sous le titre *Las Vegas Parano (Fear and Loathing in Las Vegas)*, Random House, 1971, USA.

interprète mais en simple passeur d'information, de son, d'image, bref, de sensations plus que de réflexions.

À ce titre et à bien d'autres égards, un mot flotte dans les esprits au fur et à mesure que nous évoquons ce type de journalisme : propagande. Il est indéniable que les visées de l'armée sont rien moins qu'intéressées, et que voir les médias indépendants prendre le relais du fameux « cinéma des armées » ne peut que réjouir les états-majors : avec un financement moindre et bénéficiant d'une audience incomparablement supérieure, l'image du soldat et de son action sont enfin accessibles, voire imposées sur les écrans du monde entier. La signature du contrat préalable met *de facto* le journalisme en situation de soumission volontaire aux impératifs de l'armée.

La démarche d'Evan Wright est à ce titre éclairante, car malgré cette soumission, le ton *Rolling Stone* est préservé, et le journaliste rapporte sans détours les conversations qu'il a eues avec le commandant de l'unité qui l'a accueillie, allant jusqu'à refuser de censurer ou d'atténuer certains épisodes, contre la demande à peine masquée du commandant. On pourra répliquer que le mal est fait, puisque Wright évoque des soldats dont la férocité ferait dresser les cheveux sur la tête comme des hommes simples, accomplissant leur tâche sans haine (malgré leurs cris de guerre). De quelle censure serait-il besoin dans ces conditions, puisque même un média censément critique produit un discours presque justificateur de l'action décrite, même lorsqu'il en montre les versants problématiques?

Une réponse oblique à cette question peut être avancée, et Evan Wright ne s'en cache pas : l'image sale, dure, de ces soldats d'élite infréquentables contraste heureusement avec les clichés développés par le système Bruckheimer, et s'adresse à une catégorie de public incrédule ou lassée de l'image propre et lisse du « bon soldat » toujours promu par l'armée elle-même. Les portraits de Wright ne sont pas ceux des héros du quotidien de Bruckheimer, mais bien des durs-à-cuire, *bad-asses* en anglais, des hommes qui n'hésitent ni ne rougissent à se salir les mains.

Dès lors, on comprend mieux les termes du fameux contrat : toute communication

sera bonne *in fine*, elle trouvera son public et contribuera à l'image de l'armée. A ceux qui s'en réfèrent à l'univers des affiches de recrutement des années 40 ou aux fanatiques de jeux vidéo, chacun son médium, chacun sa série. Après tout, le public aime les mauvais garçons, et on ne fait pas la guerre avec des gants blancs, pour reprendre un dicton célèbre. En ce sens, *Generation Kill* ne contredit pas le portrait voulu par l'armée américaine, et ne pollue pas nécessairement le message qu'elle souhaite faire passer auprès des futurs soldats. La guerre consiste bel et bien toujours à tuer l'ennemi. Les hommes rencontrés par Evan Wright le disent à visage découvert, sans le moindre embarras. La mort fait partie de leur métier et de la mission qu'ils se sont vus confier, et ils entendent mener cette mission à bien. Et si jusqu'à un magazine libéral comme *Rolling Stone* peut leur rendre justice malgré la crudité de cette réalité, c'est bien que l'on ne saurait les condamner sommairement.

Voilà sans doute une raison de l'absence de sourcils froncés du côté des uniformes lorsque Wright publie son texte. L'auteur rend compte, à la fin de son ouvrage, de sa dernière conversation avec le colonel Ferrando, commandant en chef du régiment de reconnaissance. Le militaire est soucieux de la justice qui sera rendue à ses hommes. Il sait que le journaliste a été témoin d'actes de guerre susceptibles de choquer fortement l'opinion publique, et semble mal à l'aise à l'idée de voir dévoiler les secrets de fabrication de l'invasion. En toute franchise, il demande son opinion à Wright quant à certaines décisions qu'il a dû prendre à l'égard de certains de ses officiers, dont l'un a violé les lois de la guerre en brutalisant un prisonnier sans la moindre raison. L'issue de cette conversation n'aboutit évidemment pas à une autre décision ou à un changement de point de vue de la part du soldat, mais le choix de Wright de transcrire la discussion, et de montrer un officier supérieur soumis au doute, mais assumant une décision inacceptable, participe d'un portrait que l'auteur veut honnête, offert au jugement du lecteur.

Une fois encore, cette honnêteté, en des temps de révélations fracassantes -on songe aux prisons d'Abu Ghraib, mais les tentatives d'escamotages d'atrocités ne datent pas d'hier, dans aucune armée du monde-, cette candeur s'avère donc nécessairement payante pour l'armée qui peut assumer, voire revendiquer de se salir les mains. Prenant

à contre-pied les accusations de barbarie dont nombre d'unités d'élite de l'armée ont été régulièrement accusées depuis la guerre du Vietnam, elle revendique précisément cette sauvagerie, la rend publique au point d'en faire un argument publicitaire. Loin du bon soldat, du *G.I. Joe*¹⁰ ou du *Captain America*¹¹, soldats de bande dessinée, héros propres, la communication militaire reprend ici à son compte les pires accusations faites à l'armée. Témoin les conséquences glaçantes de la mort des deux enfants sur le terrain d'aviation. Le jeune soldat a appuyé sur la détente trop vite, et dans la confusion, le fameux « brouillard de la guerre », il a abattu deux enfants désarmés qui n'avaient rien à voir avec les combats.

Passés les reproches de certains de ses compagnons d'armes, et les efforts de ses supérieurs directs pour le rasséréner, il se voit affublé d'un surnom : BK. Ces initiales, qui suscitent l'hilarité générale, sont celles de l'anglais *baby killer*. Rappelons que ce surnom fut proverbialement donné aux soldats retour du Vietnam par les opposants à la guerre. Dans nombre de films, il est évoqué comme au point d'être devenu une expression proverbiale, le symbole de l'incompréhension ou du dégoût éprouvé par les civils de l'« arrière » lorsqu'ils découvrent les horreurs dont leurs propres soldats sont capables et parfois coupables. Ici, il s'agit d'un surnom, donné dans l'après-coup de la tension et de l'horreur générées par le geste du soldat. Ce dernier ne comprend pas tout de suite ce que le surnom implique, mais l'accepte bien vite, car la moquerie et son acceptation sont ici des manières de réintégrer le jeu, le cercle des Marines. La mission est loin d'être achevée après tout, et si des sanctions doivent être prises, il faudra y revenir bien plus tard.

Cet épisode du livre d'Evan Wright est tiré d'un événement réel, mais notons au passage que l'une des mini-séries de guerre ayant remporté le plus grand succès ces dix dernières années, *Band of Brothers*¹², produite par Steven Spielberg et Tom Hanks - tous deux ne pouvant être accusés d'être des va-t-en-guerre -, comportait déjà un épisode similaire : l'un des personnages secondaires récurrents abattait froidement des prisonniers de guerre. Cet événement pesait sur le peloton jusqu'au bout de la série.

¹⁰D'abord simple ligne de figurines créées par Hasbro en 1964.

¹¹Simon, Joe et Kirby, Jack, Marvel Comics, 1941, USA.

¹²HBO, 2001, USA.

L'objectif des auteurs, qui ne faisaient pas du tireur un méchant caricatural, mais un personnage complexe et inquiétant, était à l'évidence de montrer la complexité des zones de conflit, sans pour autant écorner l'image des soldats. Plus sombre que le *Soldat Ryan*, *Band of Brothers* parvenait de ce fait à confronter le public à des dilemmes moraux plus riches que le simple sens du sacrifice ou le courage de monter en ligne.

Peut-on en déduire que *Band of Brothers*, bien qu'il visât à l'évidence le plus large public, souhaitait dépasser la grammaire habituelle du film de guerre, ses poncifs et une partie de son discours patriotique? C'est une piste de réflexion, que semble confirmer le dossier de presse original, qui souhaitait étendre le style expérimenté dans la première demi-heure d'*Il Faut Sauver le Soldat Ryan*¹³. Il semble également que le producteur Spielberg avait tiré leçon des critiques faites à son film, malgré le succès planétaire. Jugé volontiers daté et pesant dans ses dialogues et son intrigue cousue de fil blanc, au-delà de ces fameuses 30 minutes justement, on avait aussi vu critiquer la mièvrerie du finale.

En passant à la télévision, les producteurs pouvaient s'offrir un autre point de vue, notamment lorsqu'il s'agit d'une télévision désormais célèbre, la chaîne HBO, que l'on peut raisonnablement considérer comme le fer de lance du renouveau des séries télévisées depuis les années 1990. Cette chaîne, privée, câblée et cryptée, s'est distinguée en exploitant au maximum les libertés offertes par son statut dès ses premiers essais. On se souviendra de la nudité et de la crudité, des dialogues ou des actes, qui émaillaient chaque épisode de la série carcérale *Oz*¹⁴, ou de l'extrême liberté de ton et l'absence de tabous qui firent le succès de *Six Feet Under*¹⁵. Spielberg réservait-il cette approche problématique à un public plus adulte, plus choisi, ou bien le succès rencontré par le ton HBO a-t-il amené le producteur à penser que le public lui-même avait évolué? Les deux hypothèses ne s'excluent pas l'une l'autre. Il faut également voir *Band of Brothers* comme le premier pas de HBO dans le genre guerrier. La chaîne y reviendra avec une série qui nous est déjà familière, puisqu'il s'agit de l'adaptation de *Generation Kill*.

¹³(*Saving Private Ryan*) Paramount, 1998, USA.

¹⁴Fontana, Tom et Levinson, Barry, HBO, 1996, USA.

¹⁵Ball, Alan, HBO, 2001, USA.

Le cas de *Generation Kill* a en effet cela de notoire qu'après avoir été une série d'articles de magazine, puis un recueil, un *non-fiction book*, il fut adapté en mini-série par le producteur David Simon, créateur de la fameuse série *The Wire*¹⁶. Cette dernière série est encore considérée comme l'une des meilleures par les *aficionados* de série et du genre policier en général, et ses qualités sont si reconnues que la série fait désormais partie du programme d'étude de Master dans de prestigieuses universités américaines comme Harvard, et que certaines universités française ont suivi le mouvement depuis un an. La patte de David Simon tient à son soin d'un réalisme sans concession, et d'une vision verticale des classes sociales et de leurs interactions. Comme pour de nombreuses productions HBO, les critères d'élaboration des scénarii sont très éloignés des critères des studios de Hollywood, ce qui peut généralement laisser présager une grande liberté de ton, non seulement quant à ce que le spectateur pourra voir à l'écran, mais aussi quant au message politique éventuel de l'œuvre.

Le travail d'Evan Wright étant, nous l'avons évoqué, pour le moins riche en sujets épineux, HBO semble la plus indiquée pour rendre compte d'un tel travail, et David Simon apparaît comme le producteur idéal. Suivant à la lettre le découpage du livre, remplaçant dans la bouche de ses acteurs les répliques exactes du livre -ces répliques étant garanties « vraies » par Evan Wright-, Simon va au plus sec, au plus froid dans sa vision de la guerre selon Wright. Diamétralement à l'opposé du travail de mise en scène effectué par Bruckheimer, une seule et unique chanson sera diffusée en toute fin d'épisode conclusif. La raison tient à ce que les soldats sont eux-mêmes privés de tout appareil leur permettant d'écouter de la musique. Toutes les chansons sont donc chantées *a cappella* par les acteurs, comme le font les soldats. Le style de l'ensemble pourrait être qualifié de « reportage », dans la mesure où il montre l'action et les dialogues avec des effets minimaux, des caméras à l'épaule, des caméras DV de petit format également, permettant des multitudes de plans intimes, et reproduisant les images tournées par certains soldats eux-mêmes.

Pour parachever l'impression troublante que la série a été tournée, non par l'état-

¹⁶HBO, 2002, USA.

major de l'armée, mais par les hommes de troupe, Evan Wright est lui-même incarné à l'écran, et devient l'un des personnages principaux de la série. Cependant, fidèle à sa volonté de montrer au plus près et sans artifice, Simon ne donne la parole à Wright que lors des dialogues. Tout métarécit, tout commentaire, qui pourraient être rendus à l'écran par le procédé de la voix-off, sont supprimés. Le pari est audacieux, car les portraits et les impressions de Wright disparaissent du même coup, et il peut être très difficile de comprendre qui est qui, ce qui vaut tel surnom à tel sous-officier, ou même de comprendre l'argot militaire et ses nombreuses abréviations. De narrateur, Wright devient un témoin plus ou moins muet, parfois chœur, parfois simple point de repère auquel le spectateur de HBO, supposé plus libéral que celui de Fox News, pourra s'identifier. Il devient en quelque sorte un personnage, alors qu'il était à la fois narrateur et auteur du texte. Prenant un chemin plus troublant encore, un personnage achèvera d'illustrer le brouillage des frontières entre réalité et fiction, reportage, récit, faits de guerre et images.

Rodolfo Reyes, ou Rudy "Fruity" Reyes, fait partie des soldats décrits par Evan Wright dans ses articles et son livre. La série de David Simon lui rend justice en faisant de lui l'un des très nombreux personnages. La particularité de ce personnage est d'être incarnée par nul autre que Rudy Reyes lui-même. Quelques-uns de ses compagnons d'armes apparaissent çà et là dans la série, mais lui seul joue son propre rôle, reproduit ou reconstitue ce qu'il a effectué dans la réalité pour en faire une vision dramatique. Le cas n'est pas isolé, et il est relativement fréquent, dans le cas d'œuvres adaptées de faits réels, de voir certains protagonistes jouer un rôle plus ou moins important, en manière de clin d'œil, dans le film.

Le cas de Rudy Reyes nous semble révélateur de la porosité entre les sphères concernées par la guerre moderne. Bravant tous les traités de narratologie, il est à la fois personne, personnage et interprète. Il est sans doute aussi représentatif d'un plan de carrière enviable pour les anciens militaires, et correspond peut-être à un autre avatar du rêve de réussite liée à la célébrité. À l'heure actuelle, le parcours des vedettes ne passe plus nécessairement par l'art pour accéder à la célébrité : il prend parfois le chemin inverse, via les plateaux de télé-réalité qui voient d'anciens « gagnants » de ces

« concours » tenter leur chance au cinéma, dans le mannequinat ou la chanson une fois célèbres. Rudy Reyes n'est pas Audie Murphy, acteur modérément célèbre mais vétéran légendaire (le soldat le plus décoré de la Seconde Guerre Mondiale), il n'est pas à proprement parler un porte-parole ou un porte-drapeau. Cependant, son expérience lui fait traverser l'écran de multiples fois, à l'instar de l'héroïne de *La Rose Pourpre du Caire*¹⁷ : enfant fasciné par les films, il s'est engagé dans l'armée après avoir façonné sa personnalité devant l'écran. Puis, devenu un personnage digne d'être filmé, sa vie devient un film. Et il lui est offert de l'interpréter.

À l'heure où les soldats sont filmés 24 heures sur 24 durant une invasion, où nombre d'entre eux emportent des caméras pour filmer, monter, diffuser eux-mêmes leur expérience, alors même qu'une partie de Hollywood a participé à l'effort de guerre en réinventant la manière de filmer la guerre, en imitant l'esprit du reportage, et où le reporter prend le risque de se perdre dans son sujet, il est extrêmement troublant et intéressant de s'interroger sur l'image, sur l'accès à l'image, mais peut-être plus encore sur le récit. Le récit de guerre, qu'il s'appuie sur des expériences vécues ou sur des témoignages de seconde main, qu'il tente de reproduire le réel au plus près ou d'en montrer certaines faces afin de persuader le public de s'engager ou de s'opposer à la guerre, ce récit millénaire poursuit sa mutation en suivant à la fois l'évolution des médias et celle de la guerre elle-même.

La guerre des images n'est pas moins lourde de conséquences que celle des armes, et la maîtrise du récit, des images et des mots qui le constituent, en dépit des oripeaux de la liberté dont on peut le parer, demeure un enjeu crucial pour l'armée. Que l'armée veuille contrôler son image, rien de nouveau, dira-t-on. En revanche, qu'elle se modernise aussi rapidement peut surprendre, mais à tort, puisque le processus de renouvellement des médias n'est pas sans rappeler celui des armes et des techniques guerrières. L'armée américaine l'a très bien compris. Elle a très bien compris son époque, et possède une connaissance remarquablement aiguë des jeunes générations. La quatrième de couverture de *Generation Kill* présentait le projet d'Evan Wright en ces termes : « Après la génération X, désabusée par les années 90, il y eut la génération du

¹⁷(*The Purple rose of Cairo*) Allen, Woody, Orion, 1985, USA.

consommérisme et des jeux vidéo. Cette jeunesse impatiente est la *Generation Kill* ». S'il ne faut jamais généraliser hâtivement, on peut néanmoins considérer que ce diagnostic renvoie à une série de portraits à la fois inquiétants et touchants. Sans doute convient-il à présent de s'interroger sur les descendants de la *Generation Kill*.

Bibliographie :

Bibliographie critique

BAUM, Matthew A. & GROELING, Tim J. (2009). *War Stories*, Princeton: Princeton University Press.

ECO, Umberto (1993). « Pleurer pour Jenny? », *De Superman au surhomme*, Paris: Grasset.

SMITH, Terence (2003). *War, Live*, PBS janvier-juin 2003, http://www.pbs.org/newshour/bb/media/jan-june03/warcoverage_3-22.html

STAHL, Roger (2009). *Militainment, Inc.: War, Media and Popular Culture*, London: Routledge. Sur le journalisme *embedded* :

Filmographie

ALLEN, Woody, *La Rose pourpre du Caire*, (*The Purple Rose of Cairo*) Orion, 1985, USA.

BALL, Alan, *Six Feet Under*, HBO, 2001, USA.

FONTANA, Tom et Levinson, Barry, *Oz*, HBO, 1996, USA.

SIMON, David, *The Wire* HBO, 2002, USA.

SCOTT, Tony, *Top Gun*, Paramount, 1986, USA.

SCOTT, Ridley, *La Chute du Faucon noir*, (*Black Hawk Down*) Universal, 2001, USA.

VERBINSKY, Gore, *Pirates des Caraïbes* (*Pirates of the Caribbean*), Disney, 2003, USA.

SPIELBERG, Steven, *Il faut sauver le Soldat Ryan*, (*Saving Private Ryan*) Paramount, 1998, USA.

SPIELBERG, Steven et Hanks, Tom, *Band of Brothers*, HBO, 2001, USA.

Ouvrage de fiction

SIMON, Joe & KIRBY, Jack (1941). *Captain America*, Marvel Comics.

Ouvrages de non-fiction

LONDRES, Albert (1925). *La Chine en folie*, Paris: Albin Michel.

THOMPSON, Hunter S. (1971). *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Las Vegas Parano*). Random

House.

WRIGHT, Evan (2004). *Generation Kill*. Berkeley Trade.

Documentaires et interviews

Interview de Jerry Bruckheimer au *Guardian*, mai 2002 :
<http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/22/artsfeatures.afghanistan>

Bruckheimer, Jerry, *Profiles from the Front line* : Warner Bros Television/ABC, 2003, USA.

Jeu Vidéo

US Army/Gameloft, *Army of America*, 2007, USA.