

Universite de Montreal
Faculte des etudes superieures

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Presente par
Emmanuel Martin-Jean

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculte des arts et des sciences

Memoire presente à la Faculte des etudes superieures en vue de
l'obtention du grade de Maître Ès Arts en Études cinématographiques

Decembre 2013

© Emmanuel Martin-Jean, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Présenté par :
Emmanuel Martin-Jean

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, président-rapporteur
Marion Froger, directrice de recherche
Serge Cardinal, membre du jury

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Le présent mémoire aborde les problématiques morales de la scission corps-esprit chez les soldats de la guerre du Viêt Nam telles que représentées à travers certains films traitant de cette guerre. Notre démarche sera centrée sur le travail individuel que propose le film *Apocalypse Now*, plutôt que sur la représentation de la guerre. Nous postulons que ce film met les individus devant les contradictions inhérentes d'une société qui prétend justement pacifier le monde en faisant la guerre, et qui plus est, comme ce fut le cas au Viêt Nam, au moyen d'un déchainement de violence qui dépasse l'entendement (torture, massacre de masses, napalm et Agent Orange). Notre hypothèse est que le film, à travers son personnage central, nous propose une « voie » qui n'empêche pas la guerre, certes, mais permet du moins d'entreprendre une démarche de distanciation et de redefinition morale individuelle permettant de survivre au(x) temps de guerre(s). Cette mutation morale, chez le personnage principal, s'acquiert au bout d'un voyage réflexif à tout point de vue « au cœur des ténèbres » – de la jungle, tout autant que de son être.

MOTS CLÉS

Cinema, guerre du Viêt Nam, soldat, morale, appareil (Deotie), devenir (Deleuze et Guattari), États-Unis, Francis Ford Coppola.

ABSTRACT

This master's thesis addresses some moral issues of the body/spirit dichotomy, induced in the military training, in the Vietnam War vets as portrayed in several films on that war. Our work will be centered on the work of the individual as suggested in *Apocalypse Now*, rather than on the depiction of the war. We contend that this film puts the individuals in front of the contradictions of a society that pretends to pacify the world using war, and inasmuch, as was the case in Vietnam, using a conspicuous outburst of violence (torture, mass murder, napalm, Agent Orange). We hypothesize that the film, through its main character, propose a "way" which doesn't eradicate war, but suggest that we can take a step to redefine our moral standpoint in front of ourselves to heal the wounds caused by Wars. This individual moral mutation, in the main character, is the result of a reflexive process, on all accords at the "heart of darkness", of the jungle as much as of his soul.

KEY WORDS

Cinema, Vietnam War, soldier, morality, apparel (Déotte), becoming (Deleuze and Guattari), United-States, Francis Ford Coppola.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé français	I
Mots clés	I
Abstract.....	II
Key words.....	II
Table des Matières.....	III
Remerciements	V
Introduction	4
Chapitre premier	14
I. Archives.....	15
<i>I.I Ligne du temps</i>	
<i>I.II Couverture médiatique</i>	
II. Le cinéma de guerre	30
<i>II.I Films de fiction sur la guerre</i>	
<i>II.II Films sur la Guerre du Viet Nam</i>	
III.....	A
autres Arts.....	46
<i>III.I Littérature</i>	
<i>III.II Comicbooks</i>	
Chapitre second	52
I. <i>Apocalypse</i> en chantier	54
II. Les interrelations d' <i>Apocalypse Now</i>	60

II.I Le soldat instrumentalisé	60
II.II Le soldat, propriété publique, privée, collective?	67
III. L'instabilité morale	75
<i>III.I Le caractère social de la morale</i>	76
<i>III.II Une morale de l'ambiguïté</i>	83
Chapitre troisième	88
I. Une certaine conception du corps	90
<i>I.I Donnez-moi un corps, je prendrai votre esprit</i>	90
<i>I.II Ce corps n'est pas une machine</i>	106
II. Conceptions de l'esprit	111
<i>II.I Ceci n'est pas un esprit</i>	111
<i>II.II Cet esprit n'a plus de corps</i>	115
III. Celui-ci n'est plus un soldat	119
<i>III.I L'écran mythologique</i>	120
<i>III.II L'appareillage du héros intérieur</i>	123
<i>III.III L'appareil cinématographique</i>	126
<i>III.IV Devenir-Homme</i>	132
Conclusion	138
Bibliographie	143
Médiagraphie	147
Autres ressources	148

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Marion Froger, ma directrice, pour son soutien, sa patience et son intelligence vive tout au long de ce processus. Merci aussi à Carmina, Ludovik, Danielle, Conrad, Élodie et Mathieu, Vincent, Sophie, Jean-Sébastien, Guillaume, Djemaa, Jean-Marc, Kevin et mes ami-e-s et collègues pour le temps, les discussions, l'aide et le support. Sans vous, ce travail ne serait pas ce qu'il est; je vous en serai toujours reconnaissant.

*Aux refoulés de l'Histoire,
J'espère que ce grain de sable pèsera dans la balance.*

À ce qui résiste, en nous, malgré nous, et qui nous rend meilleurs.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

INTRODUCTION

*Il n'y a pas de Monde réel.
Pour penser, il faut établir un Monde imaginaire appelé Langage.*

Alexandro Jodorowsky, *L'échelle des anges; Un art de penser*. p.28.

*Je me rappelle, par mémoire interposée, ce jour de 1984, dans cette matrice obscure qu'est le ventre de ma mère : le bruit des hélicoptères. Je me rappelle par la suite ce duo de cassettes VHS déjà vieilles que j'écoutais étant jeune. Quel ne fut pas mon plaisir lorsqu'en 2001, le film ressortit au cinéma pour présenter sa version définitive; je l'ai écouté au ciné-club de Jonquière. Bien que ce soit pour des raisons tout autres que j'ai choisi *Apocalypse Now* comme objet d'étude, je crois qu'il est intéressant de remonter à ces premières inscriptions dans mon jeune esprit afin d'explorer la généalogie de ma démarche. Une question revient constamment lorsqu'on explique notre objet d'étude (le Cinéma) à des non-universitaires, et parfois même à des universitaires, c'est de savoir à quoi ça peut bien servir d'effectuer de la recherche sur ce sujet qui paraît si trivial. Je tenterai de donner une piste de réponse à travers ma méthodologie.*

Nous grandissons, en occident en général, mais au Québec en particulier, nourri au cinéma hollywoodien, si bien que notre cinéma national est traité comme une excroissance de la « section internationale » des clubs vidéo, pour peu qu'il en existe encore. L'ampleur du phénomène de masse qu'est ce cinéma hollywoodien est bien sûr difficile à évaluer, et nous

n'avons nullement envie de tomber dans une étude qui soit qualitative, voire quantitative. Nous tiendrons seulement pour acquis que le cinéma hollywoodien est le cinéma de masse par excellence et qu'il rejoint la majorité d'entre nous¹. Ces divertissements de tous acabit, bien qu'il soit malaisé d'en évaluer la portée exacte, nous hantent (notre esprit comme notre corps) dans notre vie de tous les jours. Rappelons cette anecdote de Marcel Mauss qui, alors qu'il était hospitalisé, ressentait une étrange impression de déjà-vu – *d'inquiétante étrangeté*, peut-être – en observant les infirmières qui le soignaient, pour s'apercevoir plus tard que leurs postures reproduisaient certaines idiosyncrasies d'actrices du cinéma de l'âge d'or hollywoodien (Mauss [1950] 2011, p.368). Cette habileté proprement cinématographique de nous hanter si sournoisement jusque dans notre corps, avec ou sans notre consentement, a quelque chose d'intrigant. C'est d'ailleurs un certain rapport au corps et à l'esprit, à l'être, qui nous attire justement au cinéma. Toute cette ambiguïté qui, telle qu'on se la représentait lors d'un séminaire de Cinéma et Philosophie, tiendrait en un rapport d'être en coprésence face à un monde pour lequel nous ne sommes pas présents. Que peut bien avoir comme effet cette distance, que nous permet-elle ? Et ces êtres à l'écran, souvent taxés d'être *fantomatiques*, quel est leur rapport au corps spectatorial et au monde réel ? Que pouvons-nous apprendre de ce rapport ? Ces premiers questionnements nous ont tout d'abord portés à nous interroger sur un certain rapport à l'humanité au cinéma à travers des personnages d'automates (au sens propre et au figuré). De ces automates, nous en sommes venus à réfléchir aux problématiques de la possession. Nous nous retrouvons donc sur un terrain philosophique, à lire Gilles Deleuze, Vachel Lindsay, Jean Epstein, René Descartes, puis des analystes, Félix Guattari, Pierre Fedida, Sigmund Freud, nous éloignant ainsi peu à peu de nos considérations cinématographiques. Le rapport au corps reste ce qui nous intéresse et c'est par le biais de la possession, en relation avec le mythologique et le sacré, que nous sommes revenus au cinéma : Marcel Mauss, Joseph Campbell, Mircea Eliade, puis Jean Rouch.

1 ENTENDU AU SENS LE PLUS FLOU POSSIBLE.

Nous étions convaincus, après d'autres, de retrouver au cinéma l'occurrence contemporaine de ce qu'auraient pu être le théâtre grec ou les recits mythologiques des anciens *aèdes* : une expérience qui est à la fois individuelle et collective, esthétique et morale. Il y a une relation au *populaire*, au *vulgaire* – en ce qu'ils réfèrent à ce qui est « commun », « ordinaire » et qui « appartient au peuple, émane du peuple » (*Petit Robert* 2014, pp.1965 et 2747) – qui s'esquisse à partir de ces lectures. C'est en partie pourquoi nous nous sommes tournés vers *Apocalypse Now*. En effet, ce film a la qualité de se trouver à la frontière de plusieurs de nos considérations, tout en étant un film ayant atteint un grand public. Il est apprécié autant par les *Doves* que par les *Hawks* (métaphore états-unienne pour les pacifistes et les bellicistes), car il se trouve à la charnière entre le film à grand déploiement hollywoodien et le film indépendant, mais aussi parce qu'il convoque tout autant des questionnements moraux que philosophiques, et ce, par le biais d'un traitement cinématographique de l'Histoire et du mythe. Ce traitement prend appui sur une retransmission de l'Histoire à travers de multiples sources et sur une certaine posture morale à adopter face à ces différents points de vue. De plus il s'agit du parcours d'un soldat qui doit, considérant les troubles psychiques et physiques qui le *paralyser*, retrouver un espace d'où il puisse agir en retrouvant son humanité. Le cinéaste ne cherche pas simplement à divertir les spectateurs : il leur propose plutôt, à travers le divertissement, une expérience qui les pousse à revoir leur conception morale afin que cette remise en compte leur permette d'évoluer et de s'ouvrir – de s'émanciper. Bien qu'il cherche d'abord à rejoindre un public précis d'états-unien – composé à la fois de soldats, de vétérans et de civils, ayant en commun d'avoir vécu de près ou de loin la Guerre du Viêt Nam² – le caractère universel de l'œuvre se révèle avec le temps. Ainsi, si le film était destiné pour un public assez ciblé, sa facture lui a plutôt permis d'atteindre et de regrouper des gens de différents horizons. Bien entendu, la dynamique réelle, aux niveaux physique et psychologique, entre un sujet et une œuvre reste assez complexe, mais nous pouvons néanmoins supposer que le film en a le *potentiel*. C'est sur les bases de cette hypothèse positiviste d'une *potentialité* en attente d'actualisation que nous entreprenons la présente recherche. Bien que nous sommes conscients du spectateur

2 NOUS ÉCRIRONS LES NOMS PROPRES VIETNAMIENS AVEC LES ACCENTS ORIGINAUX.

referent d'origine, qui figure le destinataire de base, nous elargirons peu à peu le spectre au cours du memoire pour englober un spectateur plus generique.

Si nous synthetisons notre position, nous pourrions poser les questions suivantes : quel chemin le film emprunte-t-il pour tenter d'atteindre le spectateur de façon therapeutique? Comment est-il mis en scène de façon à rejoindre son auditoire si directement afin de l'inciter à avoir une reflexion ouverte et constructive? Notre hypothèse est celle-ci : le film demontre, à travers une serie de mises en abyme performatives, une posture instable et ambiguë que l'individu doit affronter afin de se constituer une independance morale qui soit positive. Ces mises en abyme se retrouvent au niveau du realisateur (qui, après un long travail préparatoire, s'est adapté aux évènements pour tenter de laisser le film s'écrire à travers lui), du film (qui met-en-scène l'histoire d'une remise en question morale) et surtout du personnage principal (qui incarne cette demarche grâce au jeu de l'acteur), auquel les spectateurs sont invites à s'identifier. Le film cherche donc à mettre le spectateur devant une serie de sequences qui peu à peu defient sa conception morale et l'amènent à se questionner de façon individuelle et independante. À l'image du personnage et du realisateur, qui se rendent tous deux « au cœur des ténèbres », ils sont invites à se depouiller de leurs idees reçues afin de pouvoir gagner en independance, et ce, sans le support du film. Si la doctorante Dabney Melissa Hilbish dans sa thèse *Representation of war in the Vietnam combat film* soutient que : « only by returning to the roots of the « american heart of darkness » could we understand « the horror » of Vietnam [...] The film took the audience on a journey from rationality to insanity, and from the recognizable to the unfamiliar, from the real to the surreal. But ultimately, the film left the audience in the wilderness with no real understanding of the war », nous soutenons que c'est justement par ce fait de « laisser le spectateur dans la jungle », de refuser de la prendre en charge, que le film accroît son potentiel positif. Après avoir entame avec celui-ci un cheminement d'émancipation, il lui intime de revenir par lui-même afin de prendre en main la demarche qu'il a amorcée avec lui.

Comme nous venons de l'indiquer, notre réflexion ne porte pas spécifiquement sur la réception du film comme tel, mais bien sur les moyens mis en œuvre pour tenter d'avoir un certain impact. Les sources qui nous ont donc intéressées au premier degré sont de ce fait de nature plus factuelle et concernent les diverses étapes de production. Il s'agit surtout d'entretiens réalisés auprès des intervenants du film, tels que Francis Coppola, mais aussi Walter Murch le monteur, Vittorio Storaro le directeur de la photographie et Eleanor Coppola, qui a tenu un journal et filmé un documentaire sur l'aventure du tournage. De plus, les livres *Conversations avec Walter Murch* de Michael Ondaatje et *Notes on the making of Apocalypse Now* d'Eleanor Coppola ont été particulièrement instructifs. Il y a aussi le livre *The Apocalypse Now book*, qui relate l'aventure, de ses tout débuts (premières écritures du scénario) jusqu'à son remontage et à la sortie d'une version définitive, en 2001. Bien entendu, nous avons pris le temps de lire plusieurs critiques à propos du film, mais leur nature de textes d'opinion ne nous donne qu'un bref aperçu de certains effets que le film peut avoir, et leur multiplicité est telle qu'il y aurait un travail à faire uniquement sur la réception de ce film. Ce qui se dégage surtout de ces critiques est un certain état de confusion (tantôt perçu positivement, tantôt perçu comme une lacune) que le film, notamment sa fin, a provoquée. Christian Viviani écrit dans *Positif* : « Il est étonnant que beaucoup ont reproché au film sa fin, c'est-à-dire l'apparition de Brando. À ce moment-là certes, le film semble perdre ses points de repères historiques et son impact spectaculaire pour, en se plongeant littéralement dans les ténèbres, s'infléchir vers un baroque plus intérieur, plus moral. Refuser cette fin c'est refuser en fait ce que nous dit Coppola et le réduire à un simple ordonnateur de grand spectacle » (Viviani 1979, p.5).

Avant d'entreprendre le programme de ce mémoire, nous ferons tout de même le tour des thèses et mémoires qui ont été écrits sur *Apocalypse Now*. Nous avons été étonnés de découvrir qu'il n'y en a pas un nombre faramineux. Ces études proviennent majoritairement des États-Unis, alors qu'aucune n'est en français. Notre étonnement face à cette parcimonie apparaît surtout en comparaison avec le si grand nombre de textes critiques et d'articles. Comme si, en quelque sorte, il ne s'agissait pas d'un objet d'étude

legitime. Nous retrouvons surtout ce film parmi des enumerations plus ou moins longues par rapport à des sujets divers tels que les films et l'industrie cinematographique sur la Guerre du Viet Nam, les representations de soldats etats-uniens depuis la guerre froide ou encore la technologie (notamment sonore) au cinema pour laquelle le film a ete un des precurseurs avec l'invention du son *surround* 5.1. Ainsi les thèses *Violence and legacy of American Exceptionalism from the Cold War to 9/11* de Shawn Mark Jasinski, publiee en 2012; *The Terror of Knowing what this World is about : The Vietnam Soldier/Veteran in Litterature and Film* de Kerri-Dyan Gentine-Waters, publiee en 2008, et *The Film Industry and the Vietnam War* de Lawrence Howard Suid, publiee en 1980 s'y interessent par la bande, sans toutefois en offrir une analyse approfondie. La thèse de Gentine-Waters, particulièrement, reproche au film sa facture psychedelique. Selon elle, celle-ci dilue complètement le propos critique du film, ne reussissant ainsi qu'à remythologiser la guerre. L'un des rares travaux à se pencher vraiment sur *Apocalypse Now* est le memoire de John Edward Davis intitule *Exploration of the Counterfeit : An Interpretation of Apocalypse Now, Platoon, and Full Metal Jacket* (1991). Il y soutient, au contraire, que chaque film presente de façon propre toute l'absurdite de la guerre. Nous ne sommes cependant pas du même avis que lui lorsqu'il inscrit *Platoon* dans le même rapport critique que les deux autres films, en ce sens que ce dernier joue quand même la carte patriotique et mythologisante, tandis qu'*Apocalypse Now* prefère se placer dans un rapport mythologique traditionnel en se gardant bien de tomber dans le patriotisme, et que *Full Metal Jacket* est plutôt virulent dans sa critique du rôle des États-Unis lors de la guerre du Viet Nam. Notons aussi au passage le travail de Mark Edward Lococo (1995) : "*Burned Behind my Eyes*" : *The Dissolution of Invincibility Through Performances of the Vietnam War*, qui refère à *Apocalypse Now* comme un des points tournant de la reflexion sur l'implication etats-unienne lors de la Guerre du Viet Nam. Il est important aussi de noter que la majorite des thèses que nous avons trouvees sont des travaux de philosophie. Notre travail s'inscrit donc en relation avec ces travaux de philosophes qui se sont servis de la culture populaire comme materiau de reflexion. Cependant, nous souhaitons tout de même nous éloigner de la tendance à cantonner l'interpretation du film à une seule symbolique definie. Bien au contraire, la possibilite de toutes ces interpretations est justement la base de cette

potentialité thérapeutique que le film cherche à atteindre. Pour qu'il y ait un effet durable, il doit y avoir une part de danger qui requiert un travail du spectateur. Sinon il s'agit d'une prise en charge, ou d'une bequille, qui pourrait fonctionner un temps, mais que l'on devrait se débarrasser à terme.

Notre plan pour ce mémoire s'est dessiné, nous sembla-t-il, de lui-même à partir de notre hypothèse. Nous avons d'abord souhaité explorer le macrocosme à l'intérieur duquel s'inscrit *Apocalypse Now*. Pour ce faire, nous avons trouvé certaines sources traitant précisément de la guerre du Viêt Nam. Le livre qui nous a été le plus utile a été *A people's history of the Vietnam War* de Jonathan Neale³ car il tente d'élargir les récits sur la guerre aux soldats d'un camp comme de l'autre, et ce, dans une perspective critique. Nous avons aussi assisté au Colloque 2013 du Conseil canadien des études sur l'Asie du Sud-Est où nous avons privilégié les panels sur le Viêt Nam. Nous avons également effectué un travail de recherche en archives grâce à l'excellente collection, majoritairement disponible en ligne, du *Vietnam Center and Archives*⁴, qui contient une panoplie de documents, tels que des entretiens avec des vétérans, mais aussi des documents déclassifiés et des publications officielles qui étaient remises aux soldats avant leur départ pour le Viêt Nam. Afin de savoir comment la guerre a été couverte, nous avons lu la thèse de James C. Landers intitulée : *The weekly war : coverage of the Vietnam, 1965-1973, by Newsweek, Time, and U.S. News & World Report*. Nous y avons trouvé une synthèse de la couverture des principaux magazines (ne nous manqueraient que *Playboy*...) qui étaient les plus lus aux États-Unis comme au Viêt Nam. Par contre, la couverture de la guerre n'est pas qu'accessible à travers les journaux, mais aussi par le biais des œuvres d'art et de divertissement qui ont tenté d'expliquer, voire de rendre hommage ou justice, bref qui ont fourni différents points de vue sur le conflit. C'est pour cette raison que nous avons décidé de reconsidérer l'histoire des films sur la guerre et sur la guerre du Viêt Nam. Nous avons trouvé dans *Cinéma la grande histoire du 7e*

3 IL EST TOUT DE MÊME INTÉRESSANT DE NOTER QUE NOUS NOUS SOMMES PROCURÉ CE LIVRE LORS D'UN VOYAGE AU VIËT NAM. IL NOUS A ÉTÉ VENDU PAR UN HOMME ESTROPIÉ, SELON CE QU'IL NOUS A DIT, PAR L'AGENT ORANGE. LE LIVRE EST EN FAIT UNE PHOTOCOPIE D'UN ORIGINAL ET L'AUTEUR NE REÇOIT SÛREMENT AUCUNE SOMME D'ARGENT DE CES VENTES CLANDESTINES.

4 [HTTP://WWW.VIETNAM.TTU.EDU/](http://www.vietnam.ttu.edu/)

art, de Laurent Delmas et Jean-Claude Lamy, et dans l'anthologique *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* de Georges Sadoul, une bonne base sur laquelle nous appuyer en rapport à l'histoire des films sur la guerre. Puis, après ces livres d'histoire plus generale, nous nous sommes penches sur les livres traitants des films sur la guerre du Viêt Nam en particulier. Des livres comme : *Vietnam on Films : From the Green Berets to Apocalypse Now*, de Gilbert Adair, *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie*, de Anne-Marie Bideaud, *Defeated Masculinity : Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War*, de Raya Morag, *From Hanoi to Hollywood : the Vietnam War in American Film*, de Linda Ditmar et Gene Michaud ou *Le Vietnam un cinéma de l'apocalypse* de Laurent Tessier, pour ne nommer que ceux-là. Nous y avons releve une panoplie de points de vue sur *Apocalypse Now* qui defendent ici une chose et là son contraire selon les partis pris theoriques des auteurs. Ces auteurs s'accordent tous pour dire qu'*Apocalypse Now* est un film de reference sur les representations de la guerre du Viêt Nam (de par sa facture et son traitement singulier, mais aussi par sa popularite), bien que le film semble poser problème à la plupart de ceux-ci. Ils arrivent rarement à inclure le film dans les groupes structures qu'ils tentent d'esquisser et, lorsqu'ils le font, ils notent neanmoins la resistance de l'oeuvre à être categorisee.

Ce fut là notre entree en matière afin d'observer l'evènement qui a ete depeint par Coppola. Il nous a fallu ce de historique afin de mieux comprendre les enjeux en place et dont aujourd'hui nous ne pouvons avoir que les echos. Nous avons voulu lire et entendre comment les soldats parlaient d'eux-mêmes, lire comment les journaux les ont decrits, voir comment la television les a presentes, afin de remettre le film en perspective par rapport au *monde réel* qu'il representait. Notre second chapitre s'attarde sur le film en tant que tel, sur les rapports et les liens qu'il tisse avec l'evènement et ces multiples mises-en-recits. Nous portons notre attention sur les dilemmes moraux qui surviennent chez le soldat tout autant dans ses rapports avec autrui (frères d'armes et concitoyens), que dans ses reactions aux evènements au front. Dans ce sens, nous analyserons certaines sequences du film, mais aussi de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) et *The Visitors* (Elia

Kazan, 1972). Au point de vue théorique, nous nous sommes référés à l'étude de la violence telle que présentée par le docteur Henri Laborit dans *La nouvelle grille*. Il y explique certains mécanismes biologiques et sociaux qui régissent la violence chez l'individu. À partir de toutes ces données, nous observons et comparons les mises en scène cinématographiques en lien avec les récits de soldats. Nous soutenons que plusieurs des troubles psychologiques apparaissent chez les soldats lorsqu'ils font face à des paradoxes moraux auxquels ils ne sont nullement préparés. C'est en ce sens que nous avons lu *Généalogie de la morale* et *Par-delà le bien et le mal* de Friedrich Nietzsche; *Walden* et *Civil Disobedience* de Henry David Thoreau; *Le serpent* et *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman; ainsi que certains autres ouvrages sur la morale, l'autonomie et l'éthique, notamment les livres *Autonomy, Authority and Moral Responsibility* de Thomas May, et *Morality and Modernity* de Ross Poole, afin de bien comprendre les implications des choix et gestes de chacun. Nous avons de plus trouvé, chez Robert Dôle, dans *Le cauchemar américain* un regard assez pertinent sur les rapports entre les États-Unis et les Pionniers puritains qui nous aide à comprendre certains rapports à la violence et au sacré, et qui explique aussi leur posture imperialiste en dehors d'une simple volonté de domination économique, à savoir comme mission civilisatrice. Cependant, c'est avec le livre *Pour une morale de l'ambiguïté* de Simone de Beauvoir que nous retrouvons une conceptualisation positive qui reflète à notre sens la posture du film.

Pour le troisième chapitre, nous prendrons le film à bras le corps pour en évaluer la portée philosophique et thérapeutique. Nous débutons avec une analyse du film en relation aux *Méditations Métaphysiques* de René Descartes. Il nous semble, en effet, qu'il y a une parenté avec la séparation hiérarchisée du corps et de l'esprit et l'institution militaire. Appliquée superficiellement, celle-là justifie que le Haut-Commandement se réserve le rôle tout puissant de l'« esprit », alors qu'il relègue le soldat au niveau de simple corps-machine. Toutefois, lorsque remise en contexte, la démarche de mise en doute et de recherche d'un « point », qui soit stable et duquel il soit possible de se construire une individualité créative, reprend tout son pouvoir émancipateur. Dans le but de réunifier et de déhiérarchiser le

rapport entre ces deux pôles, nous nous référons à la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Cependant, si les symptômes corporels du soldat proviennent d'un « esprit fou », tel qu'il est présente à quelque reprise dans le film, il nous fallait continuer dans la voie de la psychologie et de la psychanalyse. Après Freud et Fedida, c'est François Lebigot qui nous a été d'une aide précieuse en raison de sa distinction entre le traumatisme et la notion de stress post-traumatique qui est le diagnostic généralement attribué aux soldats qui reviennent de la guerre et qui présentent certains troubles psychologiques. Nous avons ensuite voulu trouver un type de rapport de l'individu à son corps pour entrer dans cette démarche émancipatrice. Nous considérons les théories de l'acteur d'Eugenio Barba, dans son *Anthropologie théâtrale*, comme point de départ de l'étude de la relation au corps, pris comme matériau objectif. Il propose une forme d'*appareillage* qui est une façon d'outiller son propre corps afin de pouvoir mettre en forme le message et les modalités de sa réception, plutôt que de simplement le *communiquer*. Cette façon de faire *apparaître* divers niveaux d'informations, nous le retrouvons sous une autre forme chez Jean-Louis Deotte. Chez ce dernier, l'*appareil* est un objet technique par lequel l'Homme a la possibilité de s'émanciper. Il implique un rapport de l'individu et de son corps au matériau et à la technique qui lui permettent de percevoir de façon compréhensive ce que le philosophe entend comme étant l'Évènement – une action complexe qui n'est compréhensible qu'à travers une série de mises-en-scènes. Il défend ainsi que la perspective, le musée et le cinéma, entre autres, sont des appareils. À travers ces démarches, qui sont des modalités d'émancipation du corps face à ce qui s'inscrit en lui et à travers lui, nous soutenons que le soldat entre dans un *devenir-homme*, d'après le concept de Deleuze et Guattari, en ce qu'il se place dans un rapport de redefinition face au modèle *majoritaire* : hégémonique et hétéronormatif.

CHAPITRE PREMIER

Il n'y a donc pas de guerre sans représentation, pas d'arme sophistiquée sans mystification psychologique, les armes sont non seulement des outils de destructions, mais aussi des outils de perception

Paul Virilio, *Guerre et cinéma; Logistique de la perception*. p.8.

Comme nous l'avons expliqué en introduction, ce premier chapitre nous permettra de présenter le contexte auquel correspond notre objet d'étude afin d'explicitier les liens qui seront primordiaux pour notre analyse. Dans un premier temps, nous ferons un survol historique de la guerre du Viêt Nam afin d'avoir en tête les événements pivots. Nous explorerons ensuite les archives afin d'en extraire la façon dont a été couverte la guerre et quelles ont été les repercussions de cette couverture. Puis, nous aborderons les récits des vétérans eux-mêmes, ce qu'ils ont de révélateur, mais aussi les problématiques liées à ce type de sources. Ces problématiques en tête, nous les distinguerons des représentations de la guerre à l'aide des différentes fictions qui en ont été tirées. Nous déterminerons d'abord ce qui caractérise le genre du *film de guerre*, pour nous concentrer ensuite sur les particularités des œuvres portant sur la guerre du Viêt Nam. Nous effectuerons en dernier lieu un petit détour par les récits fictionnels contenus dans les récits littéraires et les bandes dessinées. Cette démarche nous éloigne *a priori* de notre objet d'étude qui est la

représentation des corps de soldats et ce que celle-ci peut nous offrir comme possibilité de guérison pour les soldats et les civils, mais nous pensons qu'il est primordial d'établir avant toute chose une vision globale et compréhensive de l'évènement. Nous entendons ici mettre en lumière la généalogie d'*Apocalypse Now* afin de pouvoir par la suite en étudier le type d'impact qu'il souhaite avoir. Nous verrons alors en quoi ce film s'inscrit au centre d'un *nexus*⁵ particulier en rapport à la guerre du Viêt Nam : il se propose d'agir autant comme divertissement public que comme élément thérapeutique en regard aux troubles psychologiques ou moraux des spectateurs, vétérans ou civils.

I. ARCHIVES

I.I LIGNE DU TEMPS

Il est intéressant de relever une distinction fondamentale dans la façon de percevoir cette guerre. Pour les Occidentaux, il y a eu tout d'abord la guerre d'Indochine qui opposa les Français à leur ancienne colonie, l'Indonésie française. Qui sera suivie par la Guerre du Viêt Nam, opposant les États-Unis et leur allié, le Sud Viêt Nam, contre le Nord Viêt Nam communiste. Cependant, pour les Vietnamiens, bien qu'ils se réfèrent spontanément, à cette guerre comme étant la « Guerre Américaine », ces deux temps font tout de même partie d'une seule et même guerre qui a eu pour but de libérer le Viêt Nam des imperialistes, capitalistes occidentaux, au profit d'une révolution communiste. Cette distinction, toute simple, nous permet de considérer que le Viêt Nam était déjà en guerre depuis plusieurs années au moment où les États-Unis ont décidé de venir « délivrer » les Vietnamiens de la menace communiste, ce qui vient porter atteinte autant à la démocratie qu'à la liberté (États-Unis, Department of Defense 1961b, p.1, en ligne). Pour l'instant, nous ne ferons que passer sur cette information, mais elle deviendra plus importante au fur et à mesure que nous progresserons. Cette distinction nous permet d'observer une ligne du temps excédant la simple présence militaire états-unienne au Viêt Nam pour y inclure tout autant le rapport du Viêt Nam au Grand Occident perçu en tant que colonisateur. Le Viêt Nam est considéré

5 ENTENDU COMME ENSEMBLE DE CONNEXIONS

comme une colonie de la France à partir de 1883; les combats avaient débute en 1853. À compter de 1924 la presence communiste se fait sentir, presence que la France tente de contenir à partir de 1939. Cependant, lorsque celle-ci perd devant l'Allemagne, le Japon prend le relai au Viet Nam. En août 1945, lorsque le Japon capitule, des troupes de la Ligue pour l'indépendance du Viet Nam (Viet Minh) prennent le pouvoir tout autant à Hanoï au nord, qu'à Saïgon au sud. En septembre 1945, Hồ Chí Minh declare l'indépendance du Viet Nam, à Hanoï, au moment même où des troupes menées par l'Angleterre tentent de réinstaller le pouvoir français à Saïgon. La guerre d'Indochine entre les Français et les Viet Minh s'étend ainsi de 1946 à 1954, année au cours de laquelle les Français seront défaits lors de la bataille de Điện Biên Phủ. Les négociations de paix sont ensuite effectuées à Genève et il est décidé que le Viet Nam soit divisé en deux pays distincts : le Nord Viet Nam, sous la tutelle communiste, et le Sud Viet Nam, allié aux États-Unis. Cette négociation se retrouve annexée à celles opposant l'Occident capitaliste aux puissances communistes chinoise et soviétique, et la décision finale, à savoir, la scission, reflète le désir de ne provoquer l'ire ni de l'un ni de l'autre. Les troupes communistes du Sud Viet Nam migrent donc vers le nord. De 1954 à 1959, le président Ngô Đình Diem, au Sud, emprisonne et exécute les communistes, tandis qu'Hồ Chí Minh, au Nord, recommande la non-violence. Les États-Unis refusent cependant de signer les accords de paix, bien qu'ils acquiescent à une promesse de non-agression. Vers 1959, les communistes subissant ces injustices au Sud réussissent à convaincre le Nord d'appuyer une insurrection au Sud Viet Nam non pas comme un moyen pour les communistes de défier les capitalistes, mais plutôt comme outil d'autodétermination du Viet Nam par les Vietnamiens. De 1960 à 1965, les communistes dirigés par le Front de Libération Nationale (*Viet Cộng*) mènent la guérilla et remportent plusieurs victoires. Conséquemment, le président John F. Kennedy amorce l'envoi de troupes états-uniennes à compter de 1961 : 3 200 soldats sont déployés avant la fin de l'année afin de former les troupes du Sud. En 1963, les États-Unis supportent l'assassinat du président Diem. Parallèlement, Kennedy est lui-même assassiné et remplacé par Lyndon B. Johnson. Les troupes installées au Sud sont maintenant au compte de 18 000. En 1965, la guerre est officiellement déclarée, et ce, malgré les garanties faites par les États-Unis de ne pas

attaquer. Les États-Unis bombardent le Nord autant que le Sud Viêt Nam de façon continue alors que la présence militaire passe de 180 000 soldats à 500 000 à la fin de l'année. Cependant, en 1967, l'opinion publique à l'égard de la guerre du Viêt Nam glisse : une première grande manifestation contre la guerre a lieu le 15 avril (la plus importante encore à ce jour avec près d'un demi-million de personnes dans les rues). C'est en janvier 1968 que l'offensive du Têt est remportée par les *Viet Cộng*, ce qui démontre la puissance et l'acharnement dont font preuve les révolutionnaires communistes. La même année, le massacre de Mỹ Lai au Sud Viêt Nam et sa publicisation ébranle les perceptions populaires vis-à-vis des soldats. Les prévisions de défaites abondent. Le président Johnson ne se représente pas et est remplacé par Richard Nixon, qui promet de mettre fin à l'offensive. Les négociations de paix débutent alors à Paris et doivent durer cinq ans. En 1969, Nixon ne fait rien pour mettre un terme à l'offensive états-unienne au Viêt Nam, tandis que les manifestations antiguerre se multiplient jusqu'à ce que quatre étudiants meurent lors d'une marche, en 1970. Les troupes états-uniennes sont ensuite déployées au Cambodge où se réfugient les troupes *Viet Cộng*. Cette tactique est fortement critiquée par la population et rapidement abandonnée. Nixon décrète enfin le retrait des troupes alors que les cas de soldats refusant de combattre se multiplient et que certains officiers sont assassinés. À la fin de 1972, il ne reste que 24 000 soldats encore en place et l'armée du Sud Viêt Nam (ARVN) refuse de capituler. En 1973, en accord avec le traité de paix qui vient d'être signé à Paris, les dernières troupes états-uniennes sont retirées, cependant que les cinq milliards de dollars promis par les États-Unis en forme de compensation ne seront jamais payés. L'ARVN continue le combat sans l'aide états-unienne. Elle est vaincue par le Nord en 1975, et le Sud est annexé afin de reformer le pays en 1976 (Neale 2001, pp.XIII-XV). Le Viêt Nam entre ensuite en guerre contre les Khmers Rouges, au Cambodge, où ils vainquent et installent un nouveau gouvernement à Phnom Penh. Ils repoussent également une attaque lancée depuis la Chine, elle-même surprise par autant d'opiniâtreté. C'est ainsi que ce peuple de « cultivateurs de riz », se libère d'abord de l'invasisseur français et résiste à l'une des plus grandes puissances économique et militaire du monde. Au cours des années 1980, ils installent un communisme de marché, effectuant un type d'hybridation entre un

communisme populaire et une économie de marché : tout ce qui est essentiel est accessible et pratiquement gratuit, tandis qu'il existe un marché pour les produits « de luxe ».

On distingue bien, grâce à cette brève ligne du temps, la courbe qu'a prise la présence militaire états-unienne au Viêt Nam, l'effectif variant de zéro à 500 000 en seulement trois ans (1963-1965), pour ensuite prendre une lente pente descendante jusqu'en 1973. On perçoit aussi comment ce qui devait être une victoire fracassante des États-Unis, grâce à la force de leur technologie militaire, s'est mue en un long calvaire, autant pour les soldats que pour les politiciens et les civils. C'est donc autour de ces dates et des actions qui s'y déroulent que les vétérans, les médias, les historiens et les autres intervenants ont peu à peu construit une « narration commune » qui nous parvient en écho aujourd'hui. Influencés par certains événements et en influençant certains autres, les récits de gens qui ont vécu de près ou de loin l'expérience de cette guerre constituent les seuls témoignages qui nous soient accessibles pour appréhender les répercussions de cette guerre. Cette expérience qui a fait dire au Président Johnson à Bill Moyers alors secrétaire de presse : « I feel like a hitchhiker caught in a hailstorm on a Texas highway. I can't run. I can't hide. And I can't make it stop ».

I.II COUVERTURE MÉDIATIQUE

Durant toute la période de combat, la couverture médiatique s'est majoritairement divisée entre la télévision, qui relayait les images et les nouvelles factuelles, et les magazines hebdomadaires, qui analysaient plus en profondeur le conflit et ses protagonistes – du moins une part de ceux-ci. La radio avait quant à elle déjà perdu de son importance auprès des foyers états-uniens. C'est ainsi que, tel que le rapporte James C. Landers,

The national news system during the Vietnam War essentially consisted of nightly programs on three television networks – ABC, CBS, NBC – and weekly editions of *Newsweek*, *Times* and *U.S. News & world report*. Every week of the war, an estimated 38 percent of adults watched two or more networks programs while 31 percent saw a copy of one of the news magazines (Landers 2000, p.3).

Il y indique que le grand rôle qu'ont joué les journalistes est dû au fait qu'ils n'étaient pas contraints par les images afin de raconter les batailles. Ils pouvaient en effet reconstituer les événements, après coup, à l'aide des récits des soldats y ayant participé – ils étaient d'ailleurs bien appréciés de ces derniers. L'entente tacite qui gouvernait leurs échanges permettait donc aux journalistes d'avoir accès à une information de première main contre une couverture généreuse pour les soldats. Il est tout de même indiqué qu'ils ont profité d'une grande liberté de point de vue et de contenu, rapportant tout autant les défaites que les victoires. *Newsweek* était d'obédience plutôt libérale, tandis que le *Times* et *U.S. News* représentaient respectivement la droite et l'extrême droite. Par contre, malgré cette relative liberté de presse, ces magazines ne rapportaient pas les méfaits pouvant être commis par les soldats. Tout au plus, lorsqu'ils s'y voyaient contraints, ils excusaient ces comportements du revers de la main, en prétextant l'impossibilité d'agir autrement face à la barbarie de leurs adversaires (Landers, p.102). Leur couverture à propos des soldats s'accordait tout à fait avec le mythe de l'*American Soldier* : « They uniformly presented American combatants as noble warriors. Coverage emphasized camaraderie, determination, honor, and valor, an emphasis prevalent from beginning to end » (Landers, p.83). Déjà, en ce qui concerne le relais de l'information de « première main » aux citoyens américains, une certaine mise en scène prévaut. Sans être directement censurés ou orientés par le gouvernement, et sans non plus inventer des faits, les journalistes gardaient une certaine pudeur quant au jugement des individus impliqués. Peut-être par une sorte d'humilité devant l'horreur du combat, ou peut-être par patriotisme ou encore par retenue – en échange de maintes libertés, les journalistes se devaient tout de même de ne pas divulguer d'informations pouvant « mettre les troupes en danger » – ils filtraient donc l'information à la source.

Au-delà de ce premier filtre, chacun des magazines, comme nous l'avons indiqué plus haut, avait un point de vue distinctif à l'égard de la guerre. En effet, ils ont utilisé d'une « nouvelle » technique journalistique consistant à mélanger au reportage leur propre opinion ou une qui correspond à la ligne éditoriale du magazine. Par exemple, *Newsweek* met en doute dès 1965 la nécessité de cette guerre tout autant qu'elle est critique à propos de la

possibilité d'une victoire. Le *Time*, par contre, est optimiste au point de prédire la victoire pour 1966-1967 : après le réveil brutal de l'offensive du Têt, il démontre son support pour les décisions gouvernementales. Finalement, *U.S. News* est critique par rapport aux décisions gouvernementales et prône une plus grande militarisation; puis, tout comme le *Time*, il supporte les décisions du gouvernement après les événements de 1968. Ces différents points de vue étaient donc mis de l'avant par les journalistes en poste au Viêt Nam. La première accordait une certaine importance aux conflits de classes et intellectualisant le conflit au Viêt Nam, conscient que le discours du gouvernement – de libération des Vietnamiens pour le bien mondial et la démocratie – n'était qu'une façade. Les deux autres ne s'interrogent nullement sur la présence états-unienne bien qu'ils n'approchaient pas le conflit de la même façon. Au-delà de ces distinctions cependant, les trois revues présentèrent la guerre en utilisant un lexique référent à la Guerre Froide : « a communist-led enemy stirring to defeat a noncommunist ally. The warfare in the Republic of Vietnam exemplified a worldwide communist effort directed by China and the Soviet Union. Military intervention by the United States was justified and necessary » (Landers, p.40) résume le Dr. Landers. Il s'agit à nouveau d'une mise en forme des renseignements communiqués à propos de la Guerre du qui mérite notre attention, car une fois ces *a priori* mis à jour, il nous devient possible de considérer nos sources avec le recul nécessaire. Le poids de ces opinions éditoriales sur la guerre était d'ailleurs assez important, puisque les revues étaient reconnues pour être utiles surtout aux décideurs: « News magazines mattered to presidents and policymakers » (Landers, p.6). Le Dr. Landers rapporte par ailleurs que : « George Reedy, a press secretary for President Lyndon B. Johnson, believed news magazines appealed to a certain type of person. "Television went for the gut, the newsweeklies went for the mind," Reedy said. "They were for people who thought about things, intellectual of a sort" » (Landers, p.6). Bien que cette dernière affirmation ne soit pas vérifiée, nous pouvons aisément concevoir que l'effort d'abstraction demandé par le médium écrit, quand bien même il était parfois accompagné de photos, puisse la supporter. De plus la compréhension de ces articles nécessitait un minimum d'études afin d'appréhender les renseignements contenus en rapport aux événements, mais aussi à leurs implications et leurs interactions. La télévision, quant à elle, était accessible à

tous, et ce, sans egard aux etudes ou au positionnement social. Cette dernière etait perçue comme l'endroit où « the full horror of battle was delivered every night in living color to millions of American at homes » (Landers, p.6).

Qui plus est, si nous poursuivons la lecture de cette thèse, nous remarquons rapidement ceci :

Network news programs devoted 52 percent of segments about the war to military activity during the first three years of intervention. The sights and sounds of actual combat, although a rarity, and the images of soldiers on patrol, helicopters hovering and artillery firing brought an illusion of war to Americans home. Newsmagazines, however, reported in words what television often dared not show, describing the mutilation of combatants by bullets and explosives, the agony of the injured on the battlefield, and the savagery of guerrilla warfare. (Landers, p.78)

Cet argument ne vient pas contredire ce que nous avons releve precedemment, mais nous renseigne plutôt sur l'emotivite liee à la reception des images et des informations concernant cette guerre. L'image en mouvement possède d'emblée une portée émotive brute par rapport au medium écrit qui, comme nous venons de l'indiquer plus haut, permet une certaine distance pour le lecteur à l'égard du contenu. Ainsi, malgré ce qui était analysé plus en profondeur par les magazines, à travers les descriptions et les recits de soldats, il n'en demeure pas moins que c'est par la television que toutes les horreurs devenaient « reelles » pour la plupart des États-Uniens.

De plus, il est important de remarquer que ces plans de soldats, d'hélicoptères et de machineries sont ceux qui ont influence le plus les representations⁶ fictionnelles qui leur ont succede. Consciemment ou non, ils ont ete repris integralement et injectes dans la majorite des films, qui, en retour, introduisaient les equipes de tournage tele à l'interieur de la diegèse

6 NOUS BASONS NOTAMMENT NOTRE OBSERVATION SUR LES ARCHIVES PRÉSENTÉES AU COURS DE LA SÉRIE LES FILMS PERDUS DE LA GUERRE DU VIETNAM PRÉSENTÉ AU CANAL HISTORIA AU COURS DE L'ANNÉE 2012.

– notamment le *cameo* de Francis F. Coppola en réalisateur télé avec Vittorio Storaro en cameraman, dans *Apocalypse Now*. La télévision n'offrait pas un contenu si différent des magazines, en définitive. Elle montrait tout autant des soldats racontant leurs expériences, des fragments de combats ou d'attaques aériennes, mais avec ce surplus de présence, cette impression de matérialité, accessible à travers les images filmées. Malgré tout, comme nous ne sommes pas leurs contemporains, il nous est difficile d'imaginer réellement l'impact de cette première retransmission visuelle d'une guerre en cours, le *direct* de l'époque. En définitive, si quelqu'un « recevait » les informations sur la guerre de plus d'une source, il ne pouvait que percevoir les décalages entre les différents médias. On peut postuler que ce brouillage demandait à être éclairci, qu'un point de vue devait être adopté par celle ou celui qui recevait ces informations parfois contradictoires, mais toujours complémentaires. En ce sens, autant les civils que les vétérans devaient assumer une position théorique malgré les divergences de leurs sources. Les uns tentent du mieux qu'ils peuvent de trouver un référent afin d'appréhender une expérience inconnue, alors que les autres se retrouvent face à la difficulté de partager avec des profanes des expériences qu'ils ne sont pas encore à même de verbaliser.

À l'intérieur du film *Apocalypse Now*, la petite amie du personnage de Chef lui écrit justement qu'il est impossible pour elle de l'imaginer autrement que sur le bord d'une plage, une bière à la main, alors que lui raconte ses expériences de combats ou encore la frayeur qu'il a ressentie face au « fucking tiger » qu'il a croisé. À un autre niveau, lorsque le personnage de Clean reçoit une lettre d'un ami qui lui demande si le Viet Nam est comme Disney World, il se répond, presque profondément, à lui-même, tout en regardant du bateau le paysage défiler, que c'est bien mieux. Bien que ce décalage n'apparaisse pas seulement entre ceux qui vivent l'expérience au Viet Nam et ceux qui ne l'ont pas vécue, cette inadéquation devient assez nocive pour les relations que développent entre eux les vétérans et les civils. Nous pouvons y trouver un élément d'explication par la façon dont ont été couverts la guerre comme telle et les témoignages des vétérans, comme nous l'avons vu plus haut, et plus particulièrement dans la représentation des soldats par rapport à leurs actions

reelles. Comme si les civils apprenaient, après coup, que les soldats leur auraient menti, alors que ces derniers n'avaient même pas conscience de ce mensonge. Les constats depeignant les soldats comme de grands consommateurs de drogues, ou encore ceux relatant les insubordinations et même les meurtres de supérieurs ne sont apparus que vers la fin du conflit, alors que les combats se raréfiaient et que l'opinion publique s'y intéressait de moins en moins. On peut alors imaginer comment ces articles ont pu faire du tort à l'image des vétérans en général (Landers). Mais ces décalages de perceptions ne s'arrêtent pas là. Les multiples perceptions des vétérans sont elles-mêmes confrontées aux rapports des journalistes. Cela est dû au fait que les « retroactions » qui sont alors accessibles aux vétérans sont à la fois multiples, fragmentées et imparfaites – à travers les différents points de vue politiques des magazines et les libertés de contenu qui ont été prises. Nicholas Harrock, du *Newsweek*, l'indique justement, tel que cité dans la thèse du Dr. Landers : « It may have been a television war back in the States, but not in Vietnam [...] Nobody saw TV over there. Magazines were passed around and seen by almost everybody » (Landers, p.75-76).

Imaginons l'exemple d'un soldat qui ne lit que les articles du *Time* : les seules informations auxquelles il ait accès sur la guerre, en dehors de l'expérience qu'il en a, affirment que l'armée américaine est sur une bonne lancée et qu'ils devraient vaincre aisément. Or, pour le soldat qui lit *Newsweek*, l'avenir n'est pas si clair. Il l'est encore moins pour un soldat qui, grâce à son expérience, a l'intuition que la guerre n'est pas gagnée d'avance et qu'il est même probable qu'elle ne mène à rien en terme de gains. Ce dernier, lorsqu'il lit les articles dithyrambiques sur l'action états-unienne au Viêt Nam – pensons à la séquence où le Colonel Kurtz lit au Capitaine Willard des articles du *Time* –, ne peut que percevoir les mensonges entretenus par certains journalistes et s'en offusquer. Entre l'histoire cautionnée par les médias, qui a valeur de réalité pour bon nombre d'états-unien, et l'évènement « réel », qui n'est accessible qu'à travers différentes sources partiales et parcellaires, l'écart est non seulement inexprimable, mais il traîne avec lui une grande injustice. Celui-ci prend différentes formes, mais il affecte tout autant les citoyens (qui ne reçoivent pas une information en laquelle ils peuvent avoir confiance) que les soldats (qui ne

savent plus où ils doivent se placer par rapport au conflit). Il est donc malheureux que les *affirmations* des sources, même celles animées par les meilleures intentions, provoquent ce genre de discorde. Quoi qu'il en soit, c'est tout de même grâce à ces sources que ces incertitudes et ces craintes ont été conservées et peuvent aujourd'hui être analysées : « For an increasing number of GI's, there is a feeling of being forgotten men.... more and more U.S. Soldiers serving in Vietnam are understandably concerned that they may be among the last to die in a war everybody else considers over » (Landers, p.114-115).

Bien entendu, nous ne nous permettons pas de juger ici de la véracité de ces articles et de ces témoignages : nous souhaitons les considérer plutôt comme un amalgame d'impressions parfois confuses, parfois étudiées, qui nous aident à repenser notre rapport aux sources disponibles. Devant cet assemblage de mises en scène, de détournements partisans, mais aussi de rapports sensibles et intelligents, il est aisé de comprendre les multiples frustrations, de part et d'autre, à l'égard du conflit et de ses représentations. Conséquemment, il est important d'en tenir compte lorsque nous nous retrouvons devant des allégations d'« irréalisme » ou de « réalisme » taxant certaines productions cinématographiques.

Les mystifications dérivant de ce conflit sont multiples, et, tel un enfant s'apercevant trop tard du mensonge de ses parents, ce sont les citoyens et plus particulièrement les soldats qui en ont fait les frais. Dans leurs témoignages, les vétérans expliquent justement que leur premier mentor guerrier n'était nul autre que l'acteur John Wayne :

Memoirists regularly explain that their conception of combat before going to Vietnam was largely based on the staged battles they had seen played out in war movies, especially those about World War II [...] These veterans who cheered on Wayne's character Sergeant Stryker in the *The Sands of Iwo Jima*, and killed imaginary "Krauts and Japs" as boys, realized early in their combat tours that their childhoods had ill prepared them for the realities of warfare. [...] Besides learning the uselessness of Hollywood combat techniques, veterans also

discovered that their youths had not prepared them for the most gruesome and unavoidable aspects of warfare: battle wounds and the bodies of slain soldiers and civilians. Real battlefield deaths and injuries were far removed from scenes of soldiers who grimaced and fought on with blood-stained shirts after getting shot, or doomed men who let out a final yell or an inspiring slogan before they slumped to the ground and died. (Wood 2011, p.45-46)

Ce qui n'était qu'une impression vague devient ici un fait vérifié, à savoir que le premier modèle suivi par les soldats états-uniens se retrouve non pas dans une quelconque généalogie personnelle, ni même dans leur entraînement, mais bien dans les multiples représentations esthétisées du cinéma hollywoodien. C'est ainsi que la référence à « John Wayne » passe du modèle à l'insulte : « One memoirist explained that the term "John Wayne" was a "flat-out insult" in Vietnam, used to refer to "hot-dog, hero wannabes" not smart enough to understand the foolishness of performing cinematic-style stunts in real-life combat » (Wood, p.46). On s'aperçoit alors que malgré, un entraînement préalable, le soldat garde en lui l'expérience émotive qui l'a marqué étant jeune, et que cette expérience esthétique prime sur ce qu'il apprend au cours de son entraînement. Cela indique précisément que l'influence du cinéma – en particulier, mais aussi de toutes ces interactions entre les médias de masse –, si souvent questionnée, demeure profondément ancrée dans la psyché des individus. À tel point que quelques-uns en perdirent la vie : « Memoirist Lewis Puller, Jr. wrote of a young, inexperienced Marine in his platoon who was immediately hit by Vietcong gunfire when he "suddenly stood up and began firing his rifle John Wayne fashion from the hip" during a firefight » (Wood, p.46). Voici ce qui a pu arriver par rapport à cette inadéquation entre la référence et la réalité du soldat au front lui-même. À un niveau plus large – dont les repercussions sont moins flagrantes –, les officiers aussi étaient mal préparés à cause de cette référence primaire. Ils se trouvaient face à des adversaires bien différents que ceux auxquels ils avaient dû faire face durant la Deuxième Guerre mondiale, mais préférèrent cette imagerie aux apprentissages qu'ils auraient pu tirer de la guerre d'Indochine :

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Using World War II (either in its film or real-life incarnations) as a basis for understanding warfare led GIs, not to mention some of their leaders, to hold other preconceptions about combat that did not apply to the war in Vietnam. World War II featured, for the most part, battles waged by conventional armies for control of territory. In contrast, the conflict in South Vietnam was a political revolution and civil war fought against the backdrop of the Cold War; and the adversaries of the United States in this war often employed guerrilla tactics. (Wood, p.47)

Devant ces constats, et portant déjà leur lot de frustrations, les soldats étaient aussi démoralisés par l'apparente inutilité de leurs efforts et le caractère insaisissable de leur ennemi. Tout d'abord, comme la stratégie principale était celle du *Search and destroy*, les troupes ne combattaient pas afin de conquérir un territoire, mais plutôt afin d'éliminer le plus possible de troupes ennemies. Cependant, aussitôt le combat terminé, les troupes états-uniennes se retiraient et le terrain était tôt ou tard repris par les *Viet Còng*. De plus l'obligation d'avoir un compte élevé de victimes donnait lieu à toutes sortes de tours de passe-passe pour trafiquer le décompte, si bien que certains supérieurs demandaient des preuves à leurs soldats, avec tout l'attrait morbide que cela comporte. Jonathan Neale indique que, avec le temps,

everybody learned to pad the result. They counted civilians and children. If they found somebody blown up to bits, they counted each bit. They counted blood traces, each drop as a separate kill. They counted the water buffaloes they shot, and the monkeys. Pretty soon they learned to invent dead bodies. In reaction, the more gung-ho officers insisted on "confirmed kills" – ears. (Neale, p.93)

Cet état de fait a dégénéré avec l'évanescence des troupes ennemies. Les tactiques de guérilla du Nord Viêt Nam consistaient majoritairement à parsemer le terrain d'embûches et de pièges ou encore à tendre des embuscades. Parfois, aussi, les soldats ennemis étaient au plus près des troupes états-uniennes en étant camouflés en civils ou encore infiltrés dans les

rangs de leurs alliés, l'ARVN⁷. C'est ainsi que peuvent en partie être expliqués les dérapages et les lourdes pertes d'innocents durant cette guerre. Cette information est tirée de la thèse du Dr. Wood, relevant que « [t]he exact number of civilians killed in Vietnam is disputed and probably unknowable, but in 1975 the U.S. Senate "subcommittee on refugees" estimated that approximately "430, 000 South Vietnamese civilians were killed between 1965 and 1974 and more than one million were wounded." » (Wood, p.53). Ne sachant reconnaître l'allié ou l'ennemi, le repos est impossible et la tension monte inlassablement, le soldat devant constamment demeurer aux aguets. On peut aisément imaginer que les traces laissées par ces « erreurs » soient lourdes et profondes sur les recrues – et, sans vouloir les occulter, sur les « oubliés » de cette guerre : les civils vietnamiens eux-mêmes.

Comment, en effet, considérer pouvoir retourner à la vie normale après avoir participé au meurtre d'une jeune femme, voire d'un village entier ou d'une classe d'enfants (Wood, p.53 et suiv.)? Il est aussi important de se rendre compte de ce fait pour comprendre l'appréhension des civils vietnamiens vis-à-vis des soldats états-uniens et leur manque de coopération. Comment les soldats qui croient venir délivrer un pauvre peuple dans le besoin pouvaient-ils comprendre ce manque d'enthousiasme devant leur présence et leurs actions? En ce sens, le nombre faramineux de dommages collatéraux est à la fois un symptôme et une cause. Il est bien entendu la cause de nombreux traumatismes psychologiques, mais il illustre le symptôme qu'a été le manque de connaissance et de compréhension des soldats. Nous considérerons d'ailleurs l'entraînement de ces soldats, lors du prochain chapitre, mais nous pouvons déjà affirmer que l'information reçue par rapport au conflit indiquait que l'armée états-unienne débarquait en défenseur des libertés démocratiques afin de sauver les Vietnamiens du peril communiste⁸. Le fait de n'avoir aucune information, ou si peu, sur le

7 DE TOUTE MANIÈRE, CES DERNIERS ÉTAIENT DÉJÀ STIGMATISÉS SOIT PAR LEUR CRUAUTE ENVERS LEURS PRISONNIERS, SOIT TAXÉ D'UNE INCAPACITÉ QUASIMENT CHRONIQUE – ON ENTEND CELA À L'ÉCOUTE DU FILM LOIN DU VIETNAM QUE SELON CERTAINS OFFICIERS, IL AURAIT ÉTÉ PLUS FACILE D'ENSEIGNER LA GUERRE AUX VIỆT CỘNG QU'À L'ARVN.

8 LES ÉTATS-UNIS ET LEURS ALLIÉS DU GOUVERNEMENT DU SUD EMPÊCHÈRENT LA TENUE D'UN VOTE PAR LE PEUPLE VIETNAMAIEN. LES PRÉVISIONS DONNAIENT 80% EN FAVEUR D'UN GOUVERNEMENT COMMUNISTE.

peuple ou l'histoire du pays⁹ et pratiquement aucune compréhension de l'implication réelle de cette guerre à l'intérieur du conflit de la Guerre Froide¹⁰, a causé un état constant d'inquiétude et d'incompréhension des soldats à l'égard des Vietnamiens, que ces derniers soient *Viet Cộng*, membres de la ARVN ou de simples civils :

The average American soldier arrived in Vietnam with essentially no knowledge of that country's language, culture, or history. Most GIs also lacked a nuanced understanding of the conflict in which they fought, knowing only of their government's oversimplified and not entirely accurate depiction of the war as a battle between Communist aggression and the forces of democracy. Moreover, most American soldiers, largely due to communications problems, had no meaningful contact with Vietnamese people during their tours in Southeast Asia. It is not surprising, then, that few veterans knew the real reasons for Vietnamese actions they despised. (Wood, p.44)

L'indifférenciation entre les alliés et les ennemis – en plus d'une mythologie de « l'Asiatique » héritée de la Seconde Guerre mondiale, tel que nous le verrons plus loin – provoque alors une animosité ainsi qu'un racisme « ordinaire » qui sont peu discutés dans les journaux, mais qui reviennent à la surface sous diverses formes dans les récits des vétérans. Cependant, jamais l'audace de percer le mystère ne vient à ces soldats, ni celle de traverser le miroir et d'appréhender l'autre dans toute son altérité : « all Vietnamese, friends and enemies, civilians and combatants, usually appear in narratives only as one dimensional racist caricatures, or faceless, voiceless figures who essentially function as scenery » (Wood, p.4344). C'est bel et bien le cas pour les récits de vétérans, et ce le sera aussi dans le prochain segment de ce chapitre portant sur les fictions de la guerre. Notons d'abord que cet « autre »

9 CF. HANDBOOK FOR US FORCES IN VIETNAM ET A POCKET GUIDE TO VIETNAM DISPONIBLES SUR LE SITE VIETNAM CENTER AND ARCHIVES : [[HTTP://WWW.VIETNAM.TTU.EDU/GENERAL/](http://www.vietnam.ttu.edu/general/)]

10 ALORS QUE POUR LES VIETNAMIENS (À L'INSTAR D'HÔ CHI MINH), CETTE GUERRE PART DU DÉSIR DE S'ÉMANCIPER EN TANT QUE PEUPLE, L'INSTRUMENTALISATION AUTANT PAR LES DIRIGEANTS COMMUNISTES SOVIÉTIQUE OU CHINOIS QUE PAR LES DIRIGEANTS CAPITALISTES EST DÉFINITIVEMENT UN SUJET QU'IL SERAIT BON D'EXAMINER EN PROFONDEUR EN RELATION À CE CONFLIT.

est toujours extérieur, rejeté, repoussé, envahissant de par sa simple présence. Il s'agit essentiellement de revisiter cette perception des soldats face à ces étrangers qu'ils souhaitent garder à l'écart en dépit de leur relation forcée :

Most memoirs combine realistic depictions of combat with portrayals of Vietnamese civilians as universally covetous of American dollars, but ungrateful for American sacrifices. Such a depiction leads to the formation of an unlikely theme in veteran narratives: Vietnamese civilians as the victimizers of American troops. (Wood, p.44)

Les vétérans semblent alors repousser le tort vers l'extérieur d'eux-mêmes. Peut-être n'est-ce pas simplement parce qu'ils n'assument pas leurs responsabilités – bien qu'en définitive ce soit ce qu'ils font –, mais aussi parce qu'ils n'ont pas les connaissances nécessaires pour s'apercevoir qu'ils sont la cause de ce manque de confiance de la part des Vietnamiens. Relatons tout de même, ne serait-ce que pour la postérité, le cas du Sergent William Brown, de la 173^e brigade aéroportée, 503^e infanterie. Le Sergent Brown a envoyé au *Museum of War Remnants*, à Hồ Chí Minh Ville, les médailles qu'il avait reçues pour son service lors de la guerre du Viêt Nam en y inscrivant : « To the people of a United Vietnam, I was wrong, I am sorry »¹¹, envoi daté du 1^{er} juin 1990.

Ces observations nous permettent donc de voir l'impact des falsifications et des demi-vérités sur la vie des soldats. Tout d'abord, nous avons déterminé que les films ont été le premier modèle suivi par les soldats et que cette simplification leur a soit coûté la vie, soit la victoire. De plus, la couverture caricaturale de la guerre, ajoutée aux informations « officielles » transmises par les autorités, ne leur a pas permis de bien comprendre la nature du conflit auquel ils ont pris part, non plus de connaître les gens *pour* et *contre* lesquels ils combattaient. Cette couverture, qui nous permet *a posteriori* d'analyser ce conflit avec la distance nécessaire, a causé toutes sortes de décalages qui ont nui autant aux soldats qu'aux civils; en plus d'avoir creusé un véritable fossé entre ces deux groupes, et ce, aux dépens de

11 PLAQUE VUE PAR L'AUTEUR LORS D'UN VOYAGE AU VIËT NAM EN MAI 2013. VOIR PHOTO EN ANNEXE.

politiques extérieures. Ce qui nous permet cette perspective, c'est bien grâce au fait que les années ont passé et qu'elles nous permettent enfin d'avoir accès à l'ensemble des informations de l'époque. Informations qui étaient accessibles soit de façon fragmentaire, soit classée *Secret Défense*, mais également celles qui nous ont été transmises grâce aux fictions qui ont tenté de montrer différents points de vue sur ce conflit. Points de vue qui ont mené à confronter les *a priori* par leur candeur, leur dureté et leur rapport au réel.

II. LE CINÉMA DE GUERRE

II.1 FILMS DE FICTION SUR LA GUERRE

Si on revient aux mots de Paul Virilio, cités en exergue du présent chapitre, on y lit qu'il n'y a de « guerre sans représentation », et que les attaques et les armes sont autant d'« outils de perceptions » utilisées par les armées afin de détruire l'ennemi, certes, mais aussi de le vaincre sur le plan psychologique. Ce serait donc dire, si nous suivons sa pensée, qu'une composante inhérente de la guerre en serait sa mise en scène, aux niveaux symbolique et psychologique. L'utilisation du cinéma comme outil de propagande lors des Première et Seconde Guerres mondiales serait donc une des composantes finales d'une véritable « machine de vision[s] »¹². Les *films de guerre*, ou encore les films *sur* la guerre, se multiplient donc afin de « galvaniser les esprits en mettant en avant le courage du soldat, le dévouement de l'infirmière, l'abnégation de l'épouse, le malheur de l'orphelin, la laideur de l'espion » (Delmas et Lamy 2008, p.38). Que l'on nomme cela un genre ou non, la catégorisation permise par cette appellation permet le regroupement d'éléments, malgré tout disparates, sous un seul et même thème. Sans que cela n'enferme les objets cités sous une seule étiquette, cela permet d'établir une certaine parenté et de faire ressortir les récurrences thématiques. Nous ne nous amuserons pas ici à tenter d'en définir l'ontologie, mais nous l'utiliserons plutôt de façon générale : un *film de guerre* en tant que film faisant référence ou ayant pour contexte la guerre. Nous ferons un bref survol chronologique du

12 NOUS AJOUTONS UN « S » À CETTE EXPRESSION PRISE CHEZ VIRILIO AFIN D'EN EXACÉRBER LES COMPOSANTES HALLUCINATOIRES AUTANT QU'ILLUSOIRES.

genre, à travers certains films emblématiques, afin d'en esquisser le parcours et l'utilisation politique. Nous nous attarderons ensuite plus particulièrement sur le *sous-genre* que constitue l'ensemble des films portant sur la guerre du Viêt Nam. Cependant, bien que le film de fiction soit notre objet de prédilection, nous aborderons également certaines autres productions – documentaires, livres, *comicbooks* – qui ont tout autant participé aux représentations de la guerre, et même en tant qu'outils de propagande pour la machine militaire et gouvernementale. Cela nous permettra d'élargir le spectre des références intermédiaires qui s'opèrent entre les différents médias de masse.

On peut commencer par affirmer que les films de guerre existent depuis le tout début du cinéma et qu'ils ont servi tout autant à la propagande qu'au divertissement et à la transmission historique – voire révisionniste¹³. Dans la tradition épique découlant de l'Iliade, ou encore dans les traditions réaliste ou poétique, ils apparaissent sous différentes formes; c'est avec la Première Guerre mondiale que la production des films de guerre débute son institutionnalisation. Entre 1914 et 1918, « toutes les armées en présence se dotèrent de services cinématographiques chargés de filmer la guerre selon des consignes très strictes afin d'alimenter en images signifiantes actualités filmées et documentaires » (Delmas et Lamy, p.38). Toutes? Apparemment non, car les États-Unis n'ont pas souscrit dès le départ à cette tendance. Leur posture était même plutôt pacifiste, considérant qu'ils attendront 1917 pour entrer en guerre (après que le Lusitania ait été coulé et que le nombre de pertes de civils américains ait augmenté) et que peu de films aient mis de l'avant une réelle apologie de la guerre. Andrew Kelly, dans son livre *Cinema and the Great War*, soutient que les efforts du Président Wilson, d'une « naïveté honorable », tendaient en effet plutôt vers la promotion de la neutralité et de la paix. En ce sens, le film danois *Lay down your arms* de l'écrivaine Bertha von Suttner, film pacifiste raconté du point de vue d'une femme, fut présenté et utilise « to endorse President Wilson's neutrality proclamation issued at the start of hostilities » (Kelly

13 À BAS L'ESPAGNE, FILM DE PROPAGANDE DE STUART J. BLACKTON SORTI EN 1898 EST CONSIDÉRÉ COMME LE PREMIER FILM DE GUERRE. (TESSIER 2009, P.11), MAIS NOUS POUVONS AUSSI NOUS RÉFÉRER À CERTAINS FILMS DES FRÈRES LUMIÈRES DE 1896 : DRAGONS ALLEMANDS SAUTANT À LA HAIE ET CHARGE DES LANCERS AUTRICHIENS (CHAMBERS ET CULBERT 1996, P.XIV.) COMME FAISANT FOI D'UNE PRÉOCCUPATION DÉJÀ PRÉSENTE DE LA CHOSE MILITAIRE.

1997, p.4). Malheureusement, selon Kelly, bien qu'il ait été terminé avant le début des affrontements en 1914, « it was finished too late to have an impact on the outbreak of war » (Kelly, p.4). Il mentionne également *The War O'Dreams* (1915), qui raconte l'histoire d'un inventeur américain pauvre découvrant la formule d'un explosif, mais qui préfère la détruire plutôt que de profiter de l'argent qu'elle aurait pu lui rapporter : « It is better to 'live in poverty than live in wealth stained by the blood of mankind' » se défend, ironiquement pourrait-on dire, le pauvre inventeur (Kelly, p.18).

Les années 1915 et 1916 sont aussi l'occasion de la sortie des films à grand déploiement que sont *Birth of a Nation* et *Intolerance* de David W. Griffith. Selon Laurent Tessier, *Birth of a Nation* serait même le film de guerre qui a fait reconnaître le genre comme étant rentable aux yeux des producteurs hollywoodiens (Tessier, p.15). Soulignons par ailleurs que ces films ont servi de référence esthétique à des réalisateurs-théoriciens tels que Sergueï Eisenstein, qui s'est inspiré des procédés utilisés par Griffith (gros-plan, montage alterné) afin de mettre en œuvre son propre style dialectique dans ses propres films de guerre, tels que : *Octobre* et *Le cuirassé Potemkin* (Tessier, p.15). *Birth of a Nation*, malgré ses relents de racisme, a tout de même été la première superproduction hollywoodienne (110 000\$ de budget) et a été un immense succès (contrairement à *Intolerance*, apprécié par la critique, mais qui n'engendrant que peu de profits). L'engouement pour le film a peut-être été causé autant par l'enthousiasme qu'il a provoqué autant que pour sa capacité à enflammer l'opinion publique, si l'on tient compte du fait qu'il a causé des émeutes entre les partisans et les détracteurs de l'idéologie véhiculée (Delmas et Lamy, p.50). De plus, la NAACP (l'Association nationale pour l'avancement des gens de couleurs) est allée jusqu'à boycotter le film (Tessier, p.12). Ce genre de réactions survient souvent lors de la parution des films de guerre. Plus souvent alimentées par les polémiques entre proguerre et antiguerre (*Hawks* et *Doves*), ces manifestations sont parfois suscitées par les vétérans eux-mêmes à propos de telle ou telle caractéristique du film (traitement pas assez réaliste, voire caricatural ou révisionniste, incompréhension du conflit, etc.). En effet, ces films ne doivent pas simplement être orientés par une volonté de « pur divertissement », mais ils doivent

plutôt « reposer sur le réalisme, l'authenticité, mais aussi sur la polémique, sur le choc, voire sur le "traumatisme collectif" qu'ils suscitent ou éveillent » (Tessier, p.15).

Ayant considéré plus tôt la teneur de la mise en scène dans les nouvelles issues de la télévision et des magazines, nous savons maintenant qu'il vaut mieux se méfier de l'implication réelle des termes « réalisme » et « authenticité ». Cependant, remarquons tout de même ce désir d'offrir, sinon une thérapie cathartique dans l'exacte lignée des tragédies grecques, à tout le moins un « outil » (bien instrumentalisé, s'entend) afin d'appréhender les traumatismes causés par les chocs de la guerre. Il y a donc une volonté réfléchie d'offrir des œuvres qui puissent offrir une explication, une justification ou encore un baume à ceux qui ont vécu la guerre comme à ceux qui n'ont pu y participer. Après la Première Guerre mondiale, bon nombre de films de guerre ont fait l'usage de vétérans agissant à titre de conseillers, voire à différents postes créatifs (scénaristes, effets spéciaux, acteurs, voire réalisateurs). Notons particulièrement le film de King Vidor *The Big Parade*, qui tente de démontrer la folie de la Première Guerre mondiale de façon « objective ». Le réalisateur aurait en ce sens demandé à d'anciens conseillers techniques allemands des informations afin de dépeindre les deux camps de façon la plus juste – fait qui, notons-le, n'a pas souvent été imité (Tessier, p.16). Ce film nous permet donc de nous questionner sur une représentation de la guerre qui oscille entre la propagande et la dénonciation. Tel *Apocalypse Now* l'a fait plus tard, l'ambiguïté du film tient au fait que les séquences de guerre alternent entre des moments d'actions offrant une spectacularisation de la guerre et des moments rébarbatifs démontrant l'impact de la guerre sur les soldats. Ainsi, certains spectateurs ne peuvent déterminer d'emblée si le film encourage la guerre ou s'il la dénonce. À ce sujet, Georges Sadoul soutient que « sans refuser la propagande ou les reconstitutions discutables, [King Vidor] prouva son talent et sa sincère sensibilité en montrant les hommes conduits en camion vers le front » (Sadoul 1959, p.204). En plus de leur apport à différents paliers techniques et créatifs, les vétérans permettent en plus de modifier la donne spectatorielle. Au retour de la guerre, ces vétérans ont un désir affiché d'influencer la façon de faire des films traitant de ce sujet qu'ils connaissent désormais d'expérience. Les associations *Legion*

of *Decency* et *American Legion* ont régulièrement organisé des manifestations contre des films qui ne leur plaisaient pas et ont exigé en contrepartie des films qui se doivent de dépeindre les conflits avec réalisme... tout en conservant leurs valeurs patriotiques et, souvent, conservatrices (Tessier, p.17-18).

Le second tournant pour les films de guerre, qui s'est avéré être également une plaque tournante pour le cinéma en général, s'est produit à l'oreille de la Seconde Guerre mondiale. Alors que celle-ci se prépare, les puissances de l'Axe (Italie, Allemagne, Japon) et l'URSS ont utilisé et développé une cinématographie très orientée afin d'embrigader le public et d'exacerber les sentiments nationalistes envers leurs pays respectifs. Cette propagande s'est gérée soit en parallèle de la production, notamment dans les pays de l'Axe, qui ont bénéficié d'un palier de gouvernement pour gérer son financement, soit comme production principale, en URSS, où le cinéma s'est nationalisé. C'est sous l'égide de ces programmes qu'ont été créés en Italie le célèbre festival connu sous le nom de la Mostra de Venise (en 1932) et les studios de la Cinecittà (en 1937) (Delmas et Lamy, p.108). En Allemagne, nombre de réalisateurs d'acteurs et de scénaristes (ainsi que plusieurs intellectuels et scientifiques) ont dû s'exiler, pour se retrouver en partie aux États-Unis, où ils ont influencé la production – notamment Fritz Lang, Marlène Dietrich, Max Ophüls et Billy Wilder. Les films nazis se définissent par des récits « qui racontent en général le destin héroïque de jeunes soldats en lutte contre le communisme et la décadence, tout en propageant l'antisémitisme » (Delmas et Lamy, p.108). Au Japon, selon Freda Frieberg, une forte composante raciste et sexiste faisait partie intégrante de leur impérialisme et, par extension, de leur cinématographie : « In the militaristic Japanese projection, feminine China needed the subjugation and protection of virile, masculine Japan » (Frieberg 1996, p.31). Il est par ailleurs fort intéressant de remarquer comment s'y est effectuée la récupération des éléments pacifistes et bellicistes, en regard des extraditions, dans les cas les moins pires, des autres pays :

Japanese filmmakers who were pacifists, antimilitarists, or simply critical of the government's policies did not flee to countries at war with their homeland. Rather, they tended to go in self-imposed "exile" in the occupied territories,

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

supervising the production of film in Manchuria, China or Indonesia, for example. Some of them fully intended to foster the culture and film skills of the indigenous people, but ultimately they remained tools of the Japanese imperialism, subject to the policies of the military forces that controlled the occupied area and whose prime motive was to achieve Japanese national and military goals. (Frieberg 1996, p.32)

Ils ont été qualifiés de films « fatalistes » par les analystes de Washington, qui considéraient que les films japonais étaient « more "realistic, presenting life as it is, an often unpleasant business, instead of glossing over the unpleasant aspects" », insistant plutôt sur l'idée de sacrifice et moins sur le prestige et le faste des parades (Frieberg 1996, p.33). Cela peut en effet paraître bien étrange aux États-Unis, pour qui les productions n'oscillent généralement qu'entre les films proguerre, héroïques, conservateurs et traditionalistes, et les films antiguerre libéraux, considérés comme plus artistiques et revendicateurs.

Pour ce qui est de l'autre frontière asiatique, l'URSS, Georges Sadoul, dans son *Histoire du cinéma mondial*, explique que, dû à la destruction des plus importants studios et le manque de ressources disponibles pour toute autre chose que la guerre, l'URSS a fait un « cinéma combattant : les documentaires de batailles comptèrent parmi ses plus remarquables réalisations [...] Les opérateurs soviétiques se trouvèrent partout au premier rang » (Sadoul, p.339-340). En ce qui a trait aux films de fiction de l'époque, ils représentaient majoritairement les efforts féminins ce qui reflétait : « the harsh facts of war and the enormous loss of male lives at the front in the first six months of conflict » (Youngblood 1996, p.86). Tout comme pour les États-Unis, mais à un tout autre niveau, l'URSS a bâti tout un mythe patriotique à partir de ce conflit. Les lourdes pertes et leur victoire contre l'envahisseur ont servi d'engrais à toute une représentation de la vertu du sacrifice pour la *Mère Patrie* (ou parfois *Fatherland*) lors de ce qu'ils ont nommé la Grande Guerre Patriotique (Youngblood 1996, p.85). De l'autre côté de la frontière idéologique, cependant, la propagande était tout autant institutionnalisée. Cela s'observe notamment avec la série de films de Frank Capra, intitulée *Why we fight*, aux États-Unis, ainsi que la

creation, au Canada, de l'Office National du Film (ONF) en 1939, avec le documentariste John Grierson à sa tête afin de faire connaître les efforts de guerre Anglais et Canadiens. Cette tendance documentaire emanant de la Grande-Bretagne etait influencee, dans une certaine mesure, des films de montage de Vertov, tout en y ajoutant un commentaire didactique (les films de Paul Rotha ou de Roy Boulting) (Sadoul, p.336). Ils ont fortement influence, en retour, les productions de l'ONF des premières années. Ce type de mise en scène du documentaire etait contre balancee par l'influence du documentaire sur le film de fiction. Sadoul parle des films *Western Approaches* et *San Demetrio London*, deux films portant sur les marins aux resultats similaires, bien que l'un ait ete filme sur la mer avec de vrais marins, et l'autre, entièrement en studio.

Pour les États-Unis, aussi, les frontières peuvent parfois s'estomper avec le documentaire : prenons pour exemple la scène de *The Battle of Midway* où Ford enchaîne, parfois dans le même plan, les actions *héroïques* des soldats avec le drapeau etats-unien flottant au vent. Il n'en demeure pas moins que la fiction domine toujours, et, à Hollywood, on considère que de représenter le matériel militaire contemporain est trop cher et trop difficile. Ainsi, les films se font avec le concours de l'armée ou ne se font pas (Koppes et Black 1987, p.114). Ce fait pourrait expliquer le traitement favorable et patriotique de ces productions qui ont fondé l'idéologie et le modèle à suivre pour les jeunes soldats de la guerre du Viêt Nam. Plus particulièrement, il y a eu les films de John Ford, qui, ayant déjà plusieurs productions à son actif, a été recruté pour aller filmer directement la guerre (*The battle of Midway* justement), où il a perdu un œil, mais gagné le grade de Capitaine. À cet égard, il vaut la peine de relever une anecdote cocasse, mais assez révélatrice. Au retour de la guerre, Ford a réalisé le film *They were expandables*, où il retrouvait John Wayne, avec qui il avait déjà tourné plusieurs films. Pour la Seconde Guerre mondiale, beaucoup d'artistes ont été recrutés, ou se sont d'eux-mêmes proposés pour aller servir l'effort de guerre. John Wayne, quant à lui, pour diverses raisons (inventées, fortuites, laissons cela au niveau de la rumeur) n'y est pas allé. En réaction à cela, John Ford a indiqué lors du générique d'ouverture les grades militaires de l'équipe et a ainsi rappelé sans cesse à Wayne qu'il n'avait pas eu le

courage de se porter volontaire. Enfin, au-delà de ces racontars, ce que nous apprenons de ce genre de réaction est l'intense imbrication emotive de ce sujet pour le peuple états-unien. Ce que nous remarquons aussi, c'est la scission qui s'opère inévitablement entre ceux qui y ont participé et ceux qui n'y ont pas participé.

L'après-guerre voit donc se creuser un immense fossé entre les deux groupes, fossé appréhendé par chacun à sa façon propre. Cette période a surtout vu rejaillir l'intense dégoût pour les horreurs que la guerre laisse dans son sillage. Cela a donc eu pour effet que les films de propagande ont laissé la place à plusieurs films à vocations pacifistes (*Patton*, sur le scénario duquel travailla Coppola, *From here to eternity*, *Heaven knows Mr. Allison* et *Johnny got his gun*, sur la Première Guerre mondiale, entre autres). Un autre fait majeur est à noter au sujet des productions états-uniennes : la représentation de l'ennemi. Sauf à de très rares exceptions, celui-ci subit toutes sortes de traitements idéologiques : archétypal, il n'a aucune profondeur et il illustre les pires traits du genre humain; démonise, sa vilénie est ce qui pousse le bon soldat à user de stratagèmes moins nobles afin de réussir à le vaincre; décoratif, l'ennemi est en fait interchangeable, en ce qu'il représente le Mal que les « gentils » États-Uniens doivent éradiquer. Qu'il s'agisse de l'Allemand, du Japonais (ou du Vietnamien plus tardy, l'inhumanité relative à l'ennemi justifie les pires traitements (John Wayne, encore, reconnu pour sa morale et son honneur a brûlé des Japonais au lance-flammes sans broncher dans *Iwo Jima* (Tessier, p.25)). Nous pouvons aussi voir à l'intérieur de ces films la cause de la fausse impression que les vétérans de la Seconde Guerre mondiale auraient été mieux reçus que ceux de la guerre du Viêt Nam. En effet, c'est à l'intérieur des films sur « la bonne guerre » que l'on voit dépeints toute la bravoure et l'honneur de la soldatesque états-unienne. Cependant, nous savons que, en réalité, les vétérans du conflit de 1939-1945 ont eu tout autant de difficulté à réintégrer la vie quotidienne que ceux des autres guerres. Ce type de films, commun à ce qu'on a appelé « l'âge d'or d'Hollywood », n'est plus autant en vogue après les années cinquante et soixante, qui ont vu le matériel technique devenir plus léger et les films se rapprocher davantage des événements. Ce qui a

pu être perçu comme une « crise »¹⁴ du cinéma, avec les nouvelles vagues nationales et l'avènement du cinéma direct, entre autres, est en fait une mutation des attentes et des perceptions causée par les nouvelles formes cinématographiques disponibles, mais aussi un profond bouleversement humain. Aux yeux du critique Serge Daney, ce fut Alain Resnais qui, le premier, relia, tel le *contemporain* d'Agamben, deux époques disjointes¹⁵. Daney écrit :

Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'évènement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais. (Serge Daney dans Leutrat 2005, p.46-47)

Sans non plus s'enliser dans l'étude sociologique, nous considérons comme intrinsèques les changements sociaux qui ont eu lieu durant l'après-guerre et qui ont modifié de façon durable les mœurs nationales et internationales. La scission générationnelle qui en a résulté a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études et essais.

Pour résumer rapidement, avant les années soixante, le genre du film de guerre était beaucoup plus homogène, puisque la majorité des productions étaient réalisées avec le concours de l'État et des militaires. Qu'il s'agisse de propagande à proprement parler ou bien du désir de ne pas froisser l'armée, sans l'aide de laquelle les films ne pouvaient souvent être réalisés, les films se divisaient entre ceux promouvant l'effort de guerre, d'une part, et d'autre part ceux dénonçant les atrocités de la guerre, sans toutefois remettre en cause la nécessité de la faire. Cette réalité a changé grandement avec l'émergence des cinémas nationaux, que l'on peut voir comme étant l'un des résultats « bénéfiques » de la Guerre

14 JEAN-LOUIS LEUTRAT NOMME AINSI CETTE PÉRIODE, MAIS IL N'EST BIEN SÛR PAS LE SEUL. (LEUTRAT 2005)

15 POUR GIORGIO AGAMBEN, LE « CONTEMPORAIN » EST CELUI « QUI NE COÏNCIDE PAS PARFAITEMENT AVEC [SON TEMPS] NI N'ADHÈRE À SES PRÉTENTIONS, ET SE DÉFINIT, EN CE SENS, COMME INACTUEL; MAIS PRÉCISÉMENT POUR CETTE RAISON, PRÉCISÉMENT PAR CET ÉCART ET CET ANACHRONISME, IL EST PLUS APTE QUE LES AUTRES À PERCEVOIR ET À SAISIR SON TEMPS ». (AGAMBEN. 2008, p.10)

mondiale, émergence due par ailleurs à l'accessibilité nouvelle à de l'équipement cinématographique, et ce, à faible coût. Nommons, aux fins de mémoire, le neo-réalisme italien, les nouvelles vagues française et polonaise, le cinéma direct québécois, mais aussi l'accès aux cinématographies russes, japonaises et autres, partout dans le monde. L'échange ne s'effectuant pas d'un seul côté, les États-Unis ont profité de l'après-guerre pour exporter massivement leur propre cinématographie (parfois à hauteur de 90% de la diffusion dans certains pays), ce que Leutrat nomme, après Godard, une « emprise totalitaire » (Leutrat, p.51).

C'est ainsi que plusieurs réalisateurs hollywoodiens de la nouvelle époque ont pu voir et s'inspirer, comme un retour d'ascenseur, des films d'Eisenstein, de Leni Riefenstahl et d'Akira Kurosawa, pour ne nommer que ceux-là. Cette toute nouvelle cinéphilie concorde aussi avec l'avènement des études cinématographiques et des écoles de cinéma, dont sont issus certains des réalisateurs qui nous intéresseront. Sans excuser ni refuser ce à quoi certains se réfèrent comme étant une hégémonie mafieuse¹⁶ (Leutrat, p.52), nous aborderons dans la prochaine partie les films portant spécifiquement sur la guerre du Viêt Nam. Ces films, qui ont fait dire à Leutrat que la façon d'opérer des États-Unis, à la guerre comme à Hollywood, « consiste à la fois à arroser de bombes (sans jamais avoir à en recevoir) des pays exotiques et à exposer les états d'âme que lui cause les guerres qu'il entreprend : ainsi le conflit n'a d'existence que vu d'un seul côté, l'adversaire étant proprement réduit à néant de tous les points de vue » (Leutrat, p.52-53). Ce sont ces Hollywoodiens, mais certains venus d'ailleurs aussi, que nous aborderons afin de déterminer l'intention salutaire derrière ces productions.

II.II FILMS SUR LA GUERRE DU VIËT NAM

Malgré une certaine antipathie (toute personnelle) envers Jean-Luc Godard, nous débuterons ici avec l'une de ses citations, emplies de sensibilité : selon lui, il faut « créer un

16 TOUJOURS SOUS L'INFLUENCE DE GODARD.

Viêt Nam en soi-même [...], laisser le Viêt Nam nous envahir »¹⁷. Il lâche ces mots au cours d'un monologue où il cherche à comprendre ce qui se passe là-bas, malgré l'impossibilité pour lui de s'y rendre. Au fond, voilà exactement ce que les États-Unis n'ont jamais fait. Il s'agit de la capacité d'avoir une certaine empathie envers l'adversaire, un respect de l'humanité de l'ennemi, afin d'agir de façon morale. Ce que nous remarquons à l'écoute des films hollywoodiens sur la Guerre du Viêt Nam c'est que les victimes de cette guerre sont les États-Unis et eux seuls. Tout autant, les causes de la défaite émanent d'eux-mêmes et non de la résistance de l'ennemi. La grande sacrifiée de la guerre, c'est la jeunesse états-unienne. Les responsables de la défaite seraient d'abord les « un-patriotics at home » ou encore les mauvais calculs des dirigeants, mais rarement voit-on un film où la présence états-unienne au Viêt Nam est remise en question. L'idée de l'agression communiste est ancrée profondément et retransmise dans l'espace médiatique sans [trop de] questionnement. Nous aborderons ici une sélection de films sur la Guerre du Viêt Nam afin de montrer l'étendue disponible des représentations. Si nous avons tenté jusqu'ici de conserver une apparente continuité chronologique, nous la ferons éclater un tant soit peu ici pour nous permettre de comparer entre elles des œuvres de différentes époques.

Très peu de films furent réalisés aux États-Unis pendant la période que dura la guerre. Avant 1966, il s'agit généralement de films de série B. Laurent Tessier explique cela par le fait que, à l'époque, les films traitant de la Guerre du Viêt Nam « doivent réussir à expliquer le rapport entre la guerre du Vietnam américaine et la guerre d'Indochine française dans le contexte de la guerre froide, sans pour autant perdre leurs spectateurs » (Tessier, p.38). Il mentionne cependant le cas bien intéressant du film *China Gate* de Samuel Fuller. Rempli de contradictions, ce film fait néanmoins ressortir quelques caractéristiques des œuvres que Tessier dit « vietnamistes » et qui sont : l'anticommunisme, la « théorie dominos » (qui veut que, si le Viêt Nam tombe aux mains des communistes, tous les pays avoisinants suivent le mouvement) et la sauvagerie de l'ennemi (dans la tradition des représentations d'asiatiques

17 CITATION TIRÉE DU DOCUMENTAIRE PAMPHLÉTAIRE LOIN DU VIETNAM RÉALISÉ PAR UN COLLECTIF D'ARTISTES, DE JOURNALISTES, DE TECHNICIENS, BREF DE CITOYENS EN OPPOSITION À LA GUERRE DU VIËT NAM AUQUEL NOUS REVIENDRONS PLUS LOIN.

« bestiaux » entames avec les films antijaponais) (Tessier, p.39). Par *contradictoire*, nous entendons le fait que, malgré la vision assez binaire qui associe le conflit à une invasion communiste du monde entier et qui peint de façon caricaturale le peuple vietnamien, le film fait figure honorable en présentant un héros afro-américain aide d'une Asiatique métisse, de deux Français et d'un Allemand ayant déserté pour rejoindre les Français lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il n'en demeure pas moins que tous les ressorts servant à présenter une « juste guerre » soient utilisés et que, à la fin, les États-Unis, qui au départ étaient venus soutenir les Français, repartent seuls vers leurs pays dans un *happy ending* improbable où : « tous leurs alliés sont morts : ils se sont sacrifiés pour que les Américains puissent "les aider" » (Tessier, p.43).

Il y a pire encore dans la veine des représentations considérées comme caricaturales : le film *The Green Berets* réalisé par Ray Kellogg et John Wayne en 1968. Cette production paternaliste, militariste, raciste (et la liste de ses défauts est encore longue) cherchait à répondre aux incertitudes formulées par les journalistes quant aux méthodes états-uniennes pratiquées au Viêt Nam. La vision manichéenne de John Wayne peint un « Vietnam présenté comme terrain favorable à la *mythologie puritaine américaine*. Les Vietnamiens sont autant de païens, qui (comme avant eux les Amérindiens) doivent être aidés, civilisés et évangélisés par les forces du bien » (Tessier, p.54)¹⁸. Le film débute sur une conférence de presse visant à présenter les troupes d'élite (les fameux Berets verts), mais un journaliste cynique vient critiquer vertement l'attitude belliqueuse de celles-ci. Entre en scène John Wayne qui vient lui faire ravalier ses paroles en l'acculant au mur : il n'est pas allé au Viêt Nam, il ne peut pas savoir. C'est, en *toute bonne foi*, ce que fera cet « incrédule de service ». Une fois là-bas il se rend compte en réalité de l'excellent travail des troupes, abandonne ce qui pourrait s'appeler ses « préjugés pacifistes », et prendra les armes afin de protéger ses compatriotes. Pour ce film, Wayne a envoyé une lettre au gouvernement où il rappelle ses « faits d'armes » d'acteurs et défend qu'il est la personne qu'il leur faut pour convaincre les indécis et les incrédules et qui saura leur dire, comme son personnage l'indique si bien dans

18 NOUS REVIENDRONS AU PROCHAIN CHAPITRE SUR L'HÉRITAGE PURITAIN.

le film, « in terms we all can understand ». Il a la conviction qu'il est l'homme de la situation et qu'il est celui qui saura faire la différence afin que : « les gens, non seulement aux États-Unis, mais dans le monde entier, sachent pourquoi il est nécessaire pour nous d'être là-bas (...) La façon la plus efficace d'y arriver, c'est d'utiliser le média cinématographique » (John Wayne dans Tessier 2009, p.50). Nous remarquons ici l'importance que revêt le besoin de rallier « le monde » à leur « juste » cause. Ce désir, hérité de la mentalité puritaine, d'*illuminer* les autres peuples (juges inférieurs) et tout ce qui représente l'altérité (tout autant les étrangers que les asperités et les apparentes hétérogénéités internes) les pousse à adopter des positions d'un impérialisme tout particulier. Il y a un désir de transformation de l'altérité en *même*, de pacification à travers l'extrême violence. Et les mises en scène de la Guerre du Viêt Nam nous en offrent un exemple cristallin. Il est donc heureux de remarquer que cette partisanerie extrémiste de Wayne n'ait pas été appuyée par les États-Uniens qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, ont vu à travers la supercherie de Wayne à quel point ses modèles cinématographiques – et mythiques – étaient désuets. Selon Laurent Tessier, « le film fut attaqué très violemment tant par la critique que par les médias en général ainsi que par le monde politique. [...] En plus de sa nullité artistique, on lui reprochait de ressasser des clichés éculés datant de la Deuxième Guerre mondiale et de ne pas rendre compte de la spécificité du conflit au Vietnam » (Tessier, p.57). Ces attaques faites à un homme qui, se targuant d'être allé *lui-même* au Viêt Nam (en reconnaissance pour le film et non pour y combattre, cela s'entend), sont une réponse claire de ses contemporains face à une représentation binaire simpliste et un patriotisme d'apparat qui ne permettent en rien d'apaiser les questionnements de la société états-unienne.

L'année précédente, en 1967, deux importants films de contestations étaient pourtant sortis sur les écrans. Il s'agit de *La section Anderson* de Pierre Schoendoerffer (qui a participé à la guerre d'Indochine et qui a écrit le roman *L'adieu au Roi*, l'une des inspirations de John Milius pour *Apocalypse Now*) et de *Loin du Vietnam* que nous avons cité plus haut. Tous deux se rapprochant plus du documentaire que de la fiction, nous retrouvons dans ces films ce que l'on ne trouve pas dans les propagandes états-unienne. Non pas parce qu'ils ne

sont pas subjectifs et partiels, mais bien parce que l'alterité y trouve la place qui lui revient. On laisse du temps à l'écran aux protagonistes, avec leurs imperfections, leurs propres mises en scène. Celles-ci ne sont pas refoulées derrière un faux-semblant de « réalisme », mais plutôt assumées afin de laisser la place pour que le spectateur s'en fasse sa propre idée. Le premier¹⁹ suit un *Platoon* au quotidien pendant six semaines au cours de l'année 1966. Il nous présente chacun de ses membres, consigne pour mémoire leurs noms, leurs provenances, leurs morts. Nous les suivons dans l'attente, dans leurs longues marches dans les bois, quelquefois lors des combats. Avec très peu de commentaires, les images parlant d'elles-mêmes, s'attardant sur les expressions des visages des soldats, des Vietnamiens, des enfants, l'agitation de la guerre en devient incompréhensible. Enfermé dans un présentisme forcé, on devient hypnotisé par les gestes, les mouvements – le *medic* pensant le blessé, la mitrailleuse qui tire sur un ennemi invisible, des pas dans la boue –, mais à la seconde où nous tentons de prendre un certain recul, c'est le néant, l'incompréhension. Il s'agirait pour nous, dans une forme pratiquement exemplaire, du film *de guerre* : des images d'archives, assemblées sans *a priori*, pratiquement sans contexte, où des soldats accomplissent des gestes dont ils ne comprennent nullement la portée – nous non plus d'ailleurs, tant que dure le film. Le film se termine sur des plans de blessés où se côtoient de façon indifférenciée des civils et des soldats des deux camps. Il est malheureux pour notre propos de ne pas avoir eu le commentaire original de Schœndœrffer, mais comme la version visionnée est celle qui est distribuée aux États-Unis, nous devons tout de même lui accorder une valeur singulière.

Le second est un film de protestation : la protestation paisible de Joris Ivens; celle, anxieuse, de Michèle Ray; celles, effacées, de Chris Marker et d'Alain Resnais; celle, cynique, de Claude Ridder, et enfin celle, auto-reflexive, de Jean-Luc Godard. Il y a aussi celles qui sont à la fois plus violentes et plus insoutenables – comme le cri sourd auquel on revient si souvent dans le film – des visages de paysans vietnamiens, mais aussi de la famille de

19 MALHEUREUSEMENT, LA VERSION QUI NOUS A ÉTÉ ACCESSIBLE EST UNE REÉDITION (DE 1985) QUI BIEN QUE « BASÉE SUR L'ORIGINAL », AJOUTE UN 'NOUVEAU' COMMENTAIRE SIMPLE ET EFFACE (ET EXPLIQUE PEUT-ÊTRE AUSSI L'ÉTRANGE MUSIQUE EXTRADIÉGETIQUE) QUI NE REND PAS HOMMAGE À LA VERSION ORIGINALE DONT LE COMMENTAIRE EST DIT QU'IL CHERCHE À FAIRE COMPRENDRE COMMENT LA CULTURE ÉTATS-UNIENNE A CONTAMINÉ LES ACTIONS DES SOLDATS AU FRONT.

Norman Morisson. Ce dernier est un citoyen états-unien qui s'est immolé devant le Pentagone. Durant un des segments du film, on voit sa famille, et notamment sa femme, expliquer, avec un calme serein, les raisons de ce geste et l'espoir qu'il ait pu influencer les gens. Elle explique aussi que ce geste n'a pas été perçu comme étant violent ou désespéré, ni de sa part ni de celle de leurs enfants, mais bien comme un geste courageux et honnête, un geste d'amour : « Dad is gone, but his love has spread » avait répondu sa petite fille avec une sagesse hors du commun. Morisson a porté à son paroxysme les mots de Godard. En se menageant un « Viêt Nam intérieur », et devant l'incohérence entre leur aisance occidentale et les souffrances causées par leur pays, il ne pouvait, en toute sincérité, agir autrement. Le dernier segment nous présente des moments de manifestations aux États-Unis, ponctués de revendications, mais aussi de discussions engagées et virulentes entre les « pour » et les « contre ». Les premiers soulevaient le fait que les sacrifices humains ne pouvant être tolérés et méritaient d'être vengés, alors que les autres invoquaient l'hypocrisie de telles assertions. Cette hypocrisie, où les *crimes* sont occultés et remplacés par le fait d'avoir perdu un camarade au combat, a d'ailleurs été soulignée par Claude Ridder au cours de son monologue, où il indique qu'il est aisé de débuter une guerre puisque ça ne prend que la patience d'attendre les premiers morts, et que, ensuite, « ça part tout seul [...] c'est la vendetta, le crime passionnel ».

Il est en effet intéressant de remarquer, à la lecture de la liste des films sur cette guerre, les nombreux films (bien que différents sur d'autres points) qui utilisent ce ressort de patriotisme fraternel : *Forgotten Man*, *A.W.O.L.*, *The P.O.W.*, *My Husband Is Missing*, *The Deer Hunter*, *Missing In Action*, *The Visitors* et la série des *Rambo*, à partir du second, pour ne nommer que ceux-là. D'une part, nous avons les films qui racontent une quête afin de retrouver les frères perdus; d'autre part, nous avons ceux qui évoquent les frères qui ont trahi. Considérant qu'il est en quelque sorte « amoral » d'abandonner un compatriote, lorsqu'une action est effectuée dans ce sens, c'est la trahison ultime. Ce sera le sujet controversé d'un film comme *The Visitors* d'Elia Kazan (qui, rappelons-le, a lui-même « trahi » durant le McCarthisme) auquel nous reviendrons dans le prochain chapitre. Un autre ressort

narratif consiste à relier le conflit aux autres conflits sociaux qui secouent les États-Unis. C'est le sujet de films tels *Coming Home* et *Taxi Driver*, entre autres. Cependant, le thème qui revient le plus souvent, mais qui tardera un peu par rapport à la fin de la guerre, c'est celui de la guérison des soldats. Des films comme *The Deer Hunter*, *Coming Home*, *Born on the 4th of July*, *Apocalypse Now* et *Platoon* en sont de bons exemples. Les figures de soldats y sont souvent présentées dans leur incapacité à retrouver une vie normale après la guerre, à replonger dans la quotidienneté. En effet, nous pouvons comprendre que, pour de jeunes conscrits de 17-18 ans, ces « one year tour » ont pu être de longs calvaires. Sur un peu plus de dix ans de conflit, ces calvaires d'un an se succédaient sans arrêt, sans que la fin ne soit envisagée, et sans comprendre les raisons réelles de leurs sacrifices pour finalement se rendre compte qu'ils ont (tous) été floués. Ceux qui n'étaient pas convaincus par le fantôme communiste venaient de se rendre compte qu'ils avaient été coincés par une machination politique. Le pas à faire ensuite, serait d'ajouter à ces dix ans de calvaires, ceux de la guerre d'Indochine et de reconnaître les immenses sacrifices de la population vietnamienne dans ce qui pourrait être considérée comme une profession de foi pour leur autodétermination. Considérant les productions récentes, c'est un pas que les États-Uniens ne sont pas encore près de franchir : les derniers films recensés par Laurent Tessier sont *John Rambo* de Sylvester Stallone et *Tropic Thunder* de Ben Stiller, sortis tous deux en 2008, auxquels l'introduction réservée à Claude Ridder par le narrateur de *Loin du Vietnam* nous semble coller de façon ironique : « Bien que personne ne risque de se reconnaître en [eux], il nous a paru nécessaire d'écouter pour un moment, contradictoire, pathétique et à [leur] façon honnête, la voix de la mauvaise conscience, c'est-à-dire de la mauvaise foi ».

Recensons, en guise de conclusion partielle, les caractéristiques des films sur la guerre du Viêt Nam selon les productions états-uniennes. On y retrouve les hélicoptères, symboles de la grande mobilité, cavalerie moderne venant à la rescousse des soldats perdus, la main de la mort venue d'en haut. La jungle, paysage majeur du genre, devient presque un personnage tant elle représente l'angoisse liée à la possibilité perpétuelle d'une embuscade menée par les *Viet Cộng*. La musique et les effets esthétiques inspirés du *rock n' roll* et des

mouvements psychedeliques apparaissent sous differentes formes, de la simple utilisation intradiegetique de la musique à l'incorporation d'effets inspires du cinema experimental à travers les refractions de lumieres parasites sur la lentille, les halos, les sons dissonants s'apparentant à la musique concrète, *etc.* Nous relions à cette dernière caracteristique, par les effets visuels qui l'illustrent parfois, l'utilisation de la drogue (rarement voit-on pire que la *marijuana* sur les écrans, cependant), ses effets et la place qu'elle occupe dans les representations : citons entre autres la desinvolture de certains personnages de *Platoon* ou d'*Apocalypse Now* qui roulent et fument leurs joints entre deux moments de combats. L'absence de representation de l'ennemi autrement que sous une forme bestiale ou fantomatique pourrait egalement être elevee au niveau de trait caracteristique. Puis, après la guerre, les representations des traumatismes des soldats se generalisent à un niveau qu'il est interessant de reconnaître. Alors qu'avant les soldats etaient soit des heros, soit des victimes, les representations de la Guerre du Viêt Nam font apparaître un niveau de subtilite nouveau dans l'illustration des troubles psychologiques des vétérans. Nous ferons finalement mention, sans forcement l'inclure comme trait generique, la presence des personnages d'antiheros; l'humanite *simple*, non spectaculaire, (re)trouve ainsi une certaine place au sein de la mythologie hollywoodienne.

III. AUTRES ARTS

III.1 LITTÉRATURE

Avant d'entrer dans le vif du sujet qu'est le film *Apocalypse Now*, nous effectuerons un dernier detour du côté des autres representations de la guerre du Viêt Nam. Les recits de guerre romances, l'apparition du conflit dans la mythologie des bandes dessinees, mais aussi l'apparition de temoignages à travers les romans graphiques nous semblent être des elements dignes d'interêt. Ces formes ayant grandement influence les productions cinematographiques, directement ou indirectement, ou ne serait-ce que parce qu'elles reflètent l'etat contemporain de la question, il nous paraît indispensable d'en rendre compte.

Une chose que l'on remarque rapidement avec la littérature de fiction sur cette guerre est que les auteurs sont soit des vétérans, soit des témoins privilégiés de la guerre (notamment des journalistes), et qu'ils utilisent la fiction pour aborder leurs démons. C'est le cas de plusieurs œuvres qui ont servi de référence ou d'inspirations pour de nombreux films. *The Short-Timers*, de l'ancien *marine* Gustav Hasford, a servi de base à Stanley Kubrick pour *Full Metal Jacket*. Il y explore les contradictions inhérentes au conflit comme le désir de s'engager pour défendre la liberté, qui, une fois face au conflit réel se trouve désabusé tel qu'il se le fera dire rudement par un de ses compagnons d'arme : « Flush out your head-gear New Guy. You think we waste goods for *freedom*? Don't kid yourself; this is a slaughter. You've got to open your eyes » (Gustav Hasford dans Johnson 2008, p.39). Le livre est une description caustique des horreurs et de l'inutilité de cette guerre, à travers les yeux du personnage principal, *Joker*, qui s'efforce de rester humble et critique à travers une attitude rebelle et antihierarchique. Dans *A Rumor of War*, de Philip Caputo, c'est un vétéran perdu et paranoïaque qui revient du Viêt Nam qui, afin de se protéger des regards qu'il sent partout autour de lui, s'affaire à construire un fort – ni plus ni moins une reconstitution à partir de son expérience au Viêt Nam, dans sa cours arrière. L'évènement qui provoque son désarroi et ses épreuves post-traumatiques est en fait une attaque au napalm qu'il a commandé lui-même, mais avec une erreur au niveau des coordonnées. Cela a pour effet que ses compagnons se retrouvent en périphérie du déversement qui les brûlera vifs. À travers des événements fictifs, emulant les événements réels, l'auteur tente donc d'expurger ses propres troubles. Quant à *The Dispatches*, de Michael Herr, il y est raconté, de façon littéraire, mais particulièrement crue, les atrocités dont a été témoin l'auteur durant son séjour au Viêt Nam en tant que correspondant pour le magazine *Esquire*. Il s'agit en fait d'un des premiers livres à traiter du sujet, avant même que les vétérans n'en fassent le récit²⁰. Avec une certaine distance propre au médium écrit, les auteurs de ces récits peuvent enfin, de par une imbrication aux contours imprécis du réel et de la fiction, se permettre de mettre au grand jour tout autant les réalités sordides desquelles ils ont été témoins que les hallucinations morbides qu'elles ont suscitées. Au récit narratif se mêlent ainsi la poésie, la violence et

20 NOTONS AU PASSAGE QUE HERR SIGNE AUSSI LES DIALOGUES EN VOIX HORS-CADRE D'APCALYPSE NOW

les descriptions dignes des naturalistes, afin de rendre compte non seulement de la réalité de la guerre, mais de la part toute individuelle de sa perception.

III.II COMICBOOKS

Un corpus différent émerge de la production des *comics*, qui s'adressent à un tout autre public, majoritairement les jeunes garçons et jeunes hommes, dont la plupart seront d'ailleurs conscrits ou en âge de l'être. Ils dépeignent ce conflit de manière symbolique plutôt que réaliste. D'ailleurs, on y fait référence au Viet Nam bien avant que la majorité des États-Uniens en entendent parler, aussitôt qu'en 1950. On se réfère au pays alors comme étant l'Indonésie Française. Selon l'étude de Roy W. Thomas, les auteurs n'ont aucune connaissance réelle de la situation et y dépeignent déjà les préjugés qui affligeront plus tard les productions hollywoodiennes : « most of them "based on no firmer factual basis than that communist were fighting a guerrilla war in the rainforest of southeast asia" » avec des histoires « extrapolated from prevailing stereotypes about Reds (blood terrorists), Orientals ('Gooks'), and jungles (full of wild beasts) » (Thomas 2005, p.150). Ce genre de récit devient la norme des premières productions; mais, au cours de l'année 1965, le trimestriel *Jungle War Stories*, qui offrait d'abord ce genre de récits simplistes, a publié cette lettre d'un soldat à son petit frère : « In it, the soldier tells his brother to stay in high school, go to college, and avoid enlisting as he did, because, he writes, "I just don't want my kid brother to waste his life when it isn't necessary" » (Thomas 2005, p.151). Dans la même publication se retrouve un épisode où un Nord-Vietnamien aide un pilote états-unien à retourner au Sud. Ce dernier lui explique qu'il ne désire que la paix et qu'il fait ce qu'il fait « pour le bénéfice de tous les Vietnamiens ». *Jungle War Stories* change ensuite de nom pour *Guerrilla War* et sa parution est arrêtée en 1966 (Thomas 2005, p.152).

En 1963, le fameux milliardaire Tony Stark avait été blessé par un explosif et capturé au Viet Nam par l'infâme Wong Chu le « red guerrilla tyrant » qui lui ordonne de bâtir des armes pour les communistes. Au lieu de cela, il construit le réacteur qui lui servira à se maintenir en vie et à fournir l'énergie nécessaire pour son armure d'*Iron Man*. Cette histoire

est plus tard transposée à l'intérieur d'autres conflits (jusqu'en Irak) afin de conserver le personnage dans un état de relative contemporanéité. En 1966, une série dédiée au conflit vietnamien en particulier met en scène le *Captain Hunter*, un ancien beret vert, qui revient au Viêt Nam afin de trouver son frère jumeau disparu. On le dit arme d'un « wicked right jab and an endless repertoire of witty battle cries, like "Good night, Charlie!" "It's sleepy time, Charlie!" "Peek-a-boo, Charlie!" "Surprised, Charlie?" "Nothing like Karate to straighten things out, Charlie!" and "Going somewhere in a hurry, Charlie? The fun's just beginning!" » (Aaron 2006). La série est disparue sans faire de bruit, suivant les traces de John Wayne, d'une certaine manière, considérant les changements politiques qui surviennent alors aux États-Unis : « so changed was the U.S. Political atmosphere from the heady, gung-ho days of World War II that in the late 1960s most DC war stories closed with a standard motto: "Make War No More" » (Thomas 2005, p.153). Jason Aaron quant à lui, rajoute qu'en plus de ces traits racistes et dépassés, la série « stinks of just plain old stale writing » par un manque d'imagination flagrante dans les dialogues et les descriptions. Il donne en exemple les descriptions de la guide vietnamienne qui avait les yeux, l'attitude, le sang et la voix aussi froids que le jade (Aaron). Les séries de bandes dessinées de masse (notamment celles publiées par les maisons d'édition DC et Marvel) étaient majoritairement parasitées par ces visions binaires de la réalité. Fait figure d'exception à la règle un numéro daté de 1970 de *Captain America*, intitulé *Captured in Viet Nam*, dans lequel un éminent défenseur de la paix est kidnappé et où le bon Capitaine décide d'aller le retrouver afin d'éviter que les deux camps ne s'accusent mutuellement et que les combats ne s'intensifient. Le héros y découvre que c'est en fait le supervilain connu sous le nom du Mandarin qui souhaite que la guerre s'intensifie. Ce dernier explique : « I wish to have no peace in Asia...until the East and the West have destroyed each other », afin de pouvoir régner sur les survivants de cet holocauste (Thomas, p.158). Dans un désir de rester neutre et de ne pas froisser les différents auditoires, la cause ultime du conflit est projetée vers l'extérieur dans ce qui s'apparente à une tentative de se décharger de toute responsabilité. Aujourd'hui, les superhéros de *Watchmen* sont retrojetés dans le conflit de façon à illustrer l'absurdité de la

force états-unienne et, malgré leur victoire fictive, la déchéance du rêve américain qui en résulte.

Comme nous n'avons pas fait l'étude poussée des représentations de la guerre dans les médiums évoqués ici, nous nous contenterons de ces quelques observations. Les livres références, qui sont parmi les plus populaires aux États-Unis, offrent des récits bien peu glorieux de la guerre : ils cherchent plutôt à partager des expériences qui, bien souvent, n'ont pas été livrées par les vétérans à leur retour au pays. Le médium graphique, plus près des médias de masse, tend quant à lui à reproduire l'opinion générale par crainte et, disons-le, par ignorance à l'égard du conflit. Cette tendance s'est cependant modifiée au fur et à mesure de l'avancement de la guerre. Excepté dans les cas de mythification (notamment les récits de Super-Héros), les récits tentaient de rapporter des nouvelles du front et de les présenter sous une forme plus accessible pour les plus jeunes.

Finalement, les années 2000, avec la distance et la réflexion qui a eu lieu depuis la fin de la guerre, ont vu paraître plusieurs romans graphiques qui relatent les expériences des soldats durant la guerre du Viêt Nam, une sorte de tentative de réalisme graphique. Notons entre autres les *Vietnam Journal* de Don Lomax, *The Vietnam War: A Graphic History* de Dwight Jon Zimmerman, et le récit *Dong Xoai* de Joe Kubert, qui peint le quotidien d'une division censée entraîner les troupes sud-vietnamiennes, fondé sur des récits réels et les photographies prises par les protagonistes.

CHAPITRE SECOND



Elliot G. Garbuskas (David Troupes), *Buttercup Festivals*. 28 Vol.2.

Après avoir observé, au chapitre précédent, le macrocosme entourant notre objet d'étude, nous étudierons dans le présent chapitre de quelle façon les liens se tissent entre les différentes médiations. Nous verrons comment la plupart des personnages sont dépersonnalisés et instrumentalisés, représentant du même coup la vision du réalisateur ainsi qu'une certaine réalité telle que nous l'avons perdue. Nous avons choisi ce terme d'*instrumentalisation* pour expliquer le rapport que l'institution entretient avec les soldats. Ce rapport nous semble en effet inévitable en raison du lexique utilitaire et mécanique qui est habituellement employé pour le décrire. En effet, à la lecture de certains documents officiels, l'impression nous est donnée que l'institution militaire met en place un « dispositif »²¹ autour du soldat en formation, et ce, afin de le contraindre à se conformer au moule du « bon soldat ». Même si la tentative est faite à travers les médias d'humaniser le soldat, généralement par le biais de récits personnels ou encore en parlant du rôle de ces

21 Cf FOUCAULT, SURVEILLER ET PUNIR; ET DÉOTTE L'ÉPOQUE DES APPAREILS.

soldats dans la société, reste que lorsque l'on en revient à parler du soldat – surtout dans le discours institutionnel –, de cette figure à atteindre, on le fait à travers des termes plus mécaniques et techniques qu'humain. On forme le corps du soldat afin d'en faire une machine bien huilée, elle-même partie d'une plus grande machine. À défaut de mieux, nous devons d'utiliser une formule tautologique : l'armée entraîne des éléments de l'armée, non pas des individus. Cela peut sembler être une méthode efficace à court terme, tout en ayant été (et l'étant sans doute encore) désastreux pour les vétérans. Nous verrons comment cela se présente dans *Apocalypse Now*, mais aussi en lien aux lectures préparatoires que nous avons présentées au premier chapitre.

Si les États-Unis sont reconnus comme étant la patrie du *self-made man*, nous remarquerons que l'institution détourne la volonté qui en est le fondement par l'entremise d'un patriotisme nationaliste, et ce, afin de justifier aux [futurs] soldats le fait qu'ils doivent sacrifier cette individualité au profit de la communauté. Nous verrons bientôt comment les soldats sont préintégré et normalisés au lieu d'être développés. Autrement dit, on leur apprend à agir en automates plutôt qu'à développer leurs aptitudes propres afin qu'ils deviennent autonomes. L'institution, qui cherche à produire, aussi vite que possible, le plus d'éléments *forts*, envoie plutôt des soldats vers un inconnu auquel ils ne sont aucunement préparés. L'être agissant automatiquement ne réfléchit pas forcément à la portée de ses actes : il réagit directement à des stimuli extérieurs suivant ce qu'il a intégré. Il est formé selon une formule préétablie : à telle action convient telle réaction. Sur le terrain, il se voit plutôt confronté à des dilemmes moraux et ambigus auxquels il n'a pas la capacité de réfléchir. Au contraire, l'espace du film nous montre un personnage qui est en constante réflexion, malgré quelques moments de très grande action, le champ de bataille ne lui laissant jamais le loisir de méditer indéfiniment. Bien que nous analysons en profondeur le film et son esthétique, nous tirerons les conclusions de nos apprentissages au prochain chapitre. Nous nous attarderons ici sans que nous percevions dans l'œuvre, à savoir qu'il s'agit d'un récit d'émancipation ; individuelle certes, mais qui permet à l'être qui l'entreprend de se *ouvrir* au monde. En effet, malgré tout ce préambule sur l'instrumentalisation par

l'État, le soldat demeure, à la base, un être humain. Il aura toujours cette part indomptable, aussi bien dressée soit-elle : l'être dans son plus simple appareil²², toujours déjà appareillé, ou, comme le présente l'écrivain Stig Dagerman, cet « être souverain à l'intérieur de ses limites » (Dagerman [1955] 2011, p.16) où réside une certaine autonomie, où prennent naissance les valeurs morales profondes de l'individu.

I. APOCALYPSE EN CHANTIER

Si nous pouvons comprendre la métaphore de Fritz Lang, dans *Pierrot le fou* (Godard 1965), qui affirme que le cinéma est un « champ de bataille », Francis Ford Coppola l'a quant à lui suivie le plus sérieusement du monde. Mais avant d'observer ce réalisateur se débattre avec son propre film, remontons à ce qui pourrait en être la gestation²³. Les premiers travaux concrets sont effectués par John Milius, qui désirait réaliser un film sur la guerre de Viêt Nam. Pour lui, cela devait passer par une adaptation des romans de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, et de Pierre Schoendoerffer, *L'adieu au roi*. Il donna à ce projet le titre temporaire *The Psychedelic Warrior* avant de changer d'idée en le renommant *Apocalypse Now* en réaction aux badges portés par certains étudiants « pacifistes » sur lesquels il était inscrit « Nirvana Now ». Ce scénario de base, il en discutait avec ses camarades universitaires – les Coppola, Murch, et consorts – et souhaitait que son ami Georges Lucas le réalise. Coppola, de son côté, avait réussi à se faire une place dans le système grâce à son travail avec Roger Corman et ses premiers films et scénarii²⁴. Coppola permet à John Milius de réaliser son rêve en lui octroyant un salaire de 15 000\$ pour écrire le scénario en lui promettant 10 000\$ de plus si le film est produit. Walter Murch, qui sera le monteur du film, se rappelle, lors de la fête de lancement de l'American Zoetrope²⁵ : « *Apocalypse Now* was to be George Lucas's

22 CETTE NOTION D'« APPAREILLAGE » SERA DÉVELOPPÉE PLUS AMPLEMENT DANS LA TROISIÈME SECTION DU PRÉSENT CHAPITRE ET DANS LE PROCHAIN CHAPITRE. (DÉOTTE 2004).

23 LA PLUPART DES FAITS QUE NOUS RETRANSCRIVONS ICI NOUS VIENNENT DE THE APOCALYPSE NOW BOOK, DE PETER COWIE. (COWIE 2001)

24 DEMENTIA 13 ET SES POSTES D'ASSISTANTS-RÉALISATEUR AVEC CORMAN, YOU'RE A BIG BOY NOW QUI LUI SERVI DE PROJET DE FIN DE DIPLÔME DE LA UCLA ET SON TRAVAIL AU SCÉNARIO DE PATTON, ENTRE AUTRES, LUI ONT DÉCROCHÉS UN POSTE À LA WARNER. CE SONT LES AVANTAGES DE TRAVAILLER POUR CE STUDIO (ACCÈS À DES FONDS ET À DE LA PELLICULE NOTAMMENT) QU'IL UTILISERA POUR PROMOUVOIR LE TRAVAIL DE SES AMIS ET COLLÈGUES.

25 MAISON DE PRODUCTION FONDÉE PAR COPPOLA. LE FILM DEVAIT EN ÊTRE LA PREMIÈRE PRODUCTION.

next picture, after *THX 1138*, and I remember having a discussion with Milius. He told me that I would be involved in the post-production of the film, which was due to start shooting in 1971 » (Walter Murch dans Cowie 2001, p.5). Malheureusement pour Milius, Lucas n'est pas disponible au bon moment, préférant réaliser *American Graffiti*. Walter Murch se plait à supposer que ce n'était pas à cause d'un désir de mieux s'établir en tant que réalisateur, comme Lucas l'a suggéré, mais plutôt pour des raisons toutes personnelles en rapport avec la frilosité des studios :

Apocalypse was too troublesome for the studios he was talking to, and he asked himself the question, 'What is it about *Apocalypse* that I am really interested in making?' It was the story of how a small group of people, the Vietnamese, could possibly withstand the entire might of the US ranged against them, and in the end come out victorious? [...] And since it was not possible for him to make *Apocalypse*, he transformed that story and set it in a galaxie long ago and far away. So *Star Wars* is George's version of *Apocalypse Now*, re-written in an *other-worldly* context. (Murch, p.5)

Finalement, Milius commence à travailler pour la Warner comme scénariste et *Apocalypse Now* est rangé sur les tablettes quelques années. Milius va travailler aux scripts de *Dirty Harry*, *Magnum Force*, *The Wind and the Lion* et *Conan* et sera reconnu pour son thème de prédilection : le combat de l'homme contre sa propre animalité. Ce rapport masculin à la violence, mais aussi à une certaine forme d'indépendance/résistance face à la société, est central et, bien que Coppola ait par la suite modifié bien des éléments du scénario, il demeure en filigrane dans la narration du film.

En 1970, Coppola a failli perdre le scénario au moment où l'*American Zoetrope* est au bord de la faillite et où la Warner souhaite retirer ses investissements. Ce sont les succès des deux premiers opus de *Godfather* qui lui ont permis de se remettre à flot. Durant un intermède entre deux tournages de la seconde partie, en juin de l'année 1974, Coppola décide qu'il mènera à bien le projet d'*Apocalypse Now*, considérant qu'il s'agit du projet qui a

le plus de valeur dans les coffres de l'*American Zoetrope*. Comme le film devait être réalisé par Lucas, il lui demande d'abord s'il veut le réaliser, mais ce dernier travaille déjà sur *Star Wars*. Il demande ensuite à Milius lui-même, mais ce dernier travaille aussi sur un autre projet. Coppola décide alors de réaliser lui-même le film. Il a envie de tenter une nouvelle approche, de ne pas y insérer d'éléments autobiographiques, mais plutôt de faire « a big war picture », comparable aux « disney rides ». Il s'engage dans le projet avec l'intention de : « donner [au public] exactement ce qu'il veut, mais dans un but qu'il ne soupçonne pas [...] j'essaie de faire un film qu'ils voudront aller voir. Et pourtant je veux les emmener là où ils se sentiront mal à l'aise » (Coppola 1978, p.16). Il rassemble donc son équipe afin de débuter la production le plus tôt possible. Walter Murch, dont il est proche et avec qui il travaillait déjà, l'aide à mettre en forme le projet et se retrouve à la tête de la postproduction. Coppola tente d'intéresser Vittorio Storaro, pour qu'il travaille en tant que directeur photo, après l'avoir vu travailler pour Bernardo Bertolucci sur *The Conformist*, *Last Tango in Paris* et *1900*. Il souhaite avoir quelqu'un qui soit à l'aise d'expérimenter avec la lumière, et la sensibilité de Storaro l'a charmé lors du tournage d'une scène de *Last Tango in Paris*. C'est l'acteur Marlon Brando qui est l'un des premiers à accepter de jouer dans le film, dans le rôle du Colonel Kurtz. En parallèle, Coppola négocie déjà afin de trouver les fonds nécessaires. Les *Majors* d'Hollywood refusent alors de s'associer à un projet sur la Guerre du Viêt Nam, car le sujet est trop sensible. Cependant, la *United Artists* accepte de financer une partie du film grâce à quelques garanties personnelles de Coppola, à la participation de Brando et à la possibilité de la participation de Steve McQueen comme acteur principal. Il s'agissait, à l'époque, d'un dernier bastion pour les créateurs avec des idées hors norme : « UA remained a civilized haven for directors who craved independence from the studio umbrella. Because it owned no lot on Hollywood, UA could strike deals with [directors], all of whom would – in theory – go off into the wilderness beyond Burbank and Hollywood and return with a full-blown movie » (Cowie, p.13). Coppola a su s'entourer des bonnes personnes afin de diriger les négociations financières, notamment de Tom Sternberg auquel il donna un poste de vice-président à la Zoetrope afin qu'il puisse gérer le tout aux États-Unis durant l'absence de Coppola. Ce serait lui qui s'occuperait de tenir les promesses de financement faites par le

realisateur, par la prevention des droits de distribution, entre autres. Les choses allant bon train, Coppola negocie d'abord pour filmer en Australie, où les coûts ne sont pas exorbitants et la main-d'œuvre, qualifiée. Cependant, le gouvernement impose que la totalite des acteurs, excepte peut-être un ou deux, soient australiens et refuse d'y déroger. L'équipe d'*Apocalypse* soupçonne qu'il y ait eu des fuites sur le fait que le Departement de la Defense n'a pas aime le script et que c'est en fait pour cette raison que les Australiens etaient reticents. Finalement, ce sont les Philippines qui seront la terre d'accueil du projet, grâce aux contacts de l'un des principaux collègues de Coppola. Ils ont l'impression que le territoire philippin pourra bien imiter les paysages vietnamiens. Dans un même temps, ils tentent à nouveau de recevoir l'aide de l'armee etats-unienne, ce qui se solde encore par un echec. L'armee n'apprécie pas le traitement qui est fait et craint de s'associer au projet. Par un heureux hasard, ils reussissent à entrer en contact avec le president philippin qui consent à leur prêter son materiel militaire – 20 helicoptères *Huey*, plus particulièrement. Ils peuvent ainsi, malgre les bâtons que les institutions militaire et cinematographique ont tentes de mettre dans leurs roues, tourner un film de guerre sans leur secours. Une fois les rôles secondaires choisis, il reste tout de même le problème de l'acteur principal. En l'absence de *star* disponible, leur choix se porte sur Martin Sheen, qui avait impressionne Coppola lors de son audition pour le rôle de Michael Corleone (pour *The Godfather*) et pour son rôle dans *Badlands* de Terrence Malick. Cependant, comme il est alors pris sur un autre projet, c'est Harvey Keitel qui obtient le rôle. Le projet est dès lors bien enclenche.

Coppola est reconnu pour ses recherches meticuleuses qui, sans être aussi extensives que celles de Kubrick, ratissent un terrain assez large. L'un des acteurs, membre de ce que certains appellent la « famille Coppola », Scott Glenn, est un veteran de la Guerre du Viêt Nam et sera l'un des conseillers pour les experiences de soldats. Les sujets couverts par la recherche sont assez diverses : la presence des montagnards durant la guerre, le Front de Liberation du Sud Viêt Nam (l'ARVN), la garde-robe des soldats, les spectacles de la United Service Association (où des artistes etaient invites au Viêt Nam pour encourager les troupes), les ruines cambodgiennes, l'artillerie, etc. Ils ont cree de toutes pièces de faux papiers

d'identité (jusqu'au permis de conduire de la femme de Kurtz) et des lettres diverses (entre Kurtz et sa femme, ou bien du Haut Commandement à Kurtz ou à Willard). Au moment où Marlon Brando commence ses propres recherches sur son personnage de beret vert, on lui envoie un livre intitulé *Soldier's* écrit par Anthony Herbert et décrivant de façon soutenue les atrocités commises par les états-unis au Viêt Nam, ainsi qu'un dossier compile des méthodes de tortures utilisées par les Sud-Vietnamiens sur les *Viet Còng*. Ils effectuent donc tout un travail exploratoire, afin de parer à toute éventualité, mais c'était sans compter les coups du sort. En effet, après seulement quelques mois de tournage, Coppola fait une terrible constatation. Il est de plus en plus convaincu que son acteur principal, Harvey Keitel, n'est pas celui qu'il lui faut. Ce dernier ne réussit pas à entrer dans le personnage, il n'a pas la bonne apparence à l'écran ; bref rien ne va et Coppola décide alors de ne plus l'employer. Entretemps, Martin Sheen a terminé son autre contrat et il est donc, finalement, disponible pour le rôle de Willard. Coppola apprécie particulièrement son physique et son visage, qu'il compare à un écran sur lequel le spectateur peut se projeter aisément. Selon les termes de Vittorio Storaro : « Francis needed the audience to identify with Willard. There was more passion in him, his soul was more in front of the camera, the audience could identify with him. His performance is almost not a performance » (Vittorio Storaro dans Cowie 2001, p.53). À peine quelques mois plus tard, en mai 1976, un typhon frappe les Philippines et plusieurs éléments du décor sont irréremédiablement détruits. Cependant, Coppola tourne néanmoins cela à son avantage : d'une part, il tournera une séquence avec les *bunnies* durant une accalmie ; d'autre part l'état de ruine du campement de Kurtz se trouve « amélioré » par les forces de la nature. À la surprise de toute l'équipe, Martin Sheen tombe sous le coup d'une attaque cardiaque le 5 mars 1977, ce qui le force au repos pour un peu plus d'un mois. Il est intéressant de noter ce qu'il décrit comme les causes de son attaque : « There was a lot of responsibility on me that I was unable to carry. I was divided spiritually. I was almost non-existent, not in touch with my spirit at all. I was not in command of my own life » (Martin Sheen dans Cowie 2001, p.93). En relation avec les concepts que nous développerons au prochain chapitre à partir du film, il est intéressant de remarquer que l'acteur principal est lui-même dans un état d'errance et de questionnement, tout comme son personnage. C'est

aussi cet état de disjonction morale que Coppola perçoit et auquel il souhaite répondre à travers son film. La démarche de Coppola, sans être pleinement contrôlée, fait qu'il ouvre la porte à ces coups du sort, et cela alimente et confronte sa propre vision du film. Il a effectué tout un travail préparatif, mais sur le terrain, il a adopté une posture équivalente à celle de son personnage de soldat : fort de son *entraînement* de base, ce sont les événements vécus sur le champ de bataille qui dirigent ses actions. À ce sujet, on peut lire le récit qu'en fait sa femme, Eleanor Coppola, qui a été aux premières loges pour observer cet homme se jeter dans le gouffre du projet corps et âme (Coppola [1979] 2004).

Ainsi, le tournage d'*Apocalypse Now* a commencé en 1976, ce qui en aurait fait l'un des premiers films à revisiter cette guerre qui se terminait à peine. Les épreuves à travers lesquelles a dû passer l'équipe de Coppola ont retardé considérablement sa sortie si bien qu'en 1979, afin d'être prêt pour le Festival de Cannes, Coppola décide d'envoyer ce qu'il considère à l'époque être une copie de travail. Cette version d'à peine plus de deux heures a été terminée à la hâte et présente une première fin que Coppola retouche rapidement avant la sortie en salle. En effet, afin de rentabiliser des plans de pyrotechnies ayant coûté très cher, la fin présentait alors le campement de Kurtz qui explosait sous les bombes états-uniennes. Le réalisateur changea cela après quelques mois, ne voulant pas diriger la lecture du spectateur, pour une fin ouverte nous laissant avec Willard et Lance sur le bateau et les derniers mots de Kurtz : « The horror. The horror ». Cette version fut longtemps ce que l'on croyait être le film officiel et bon nombre de critiques et d'études, autant pro-guerre qu'anti-guerre, se sont appuyées sur celle-ci. L'ambiguïté de cette version (que l'on pourrait aisément qualifier d'édulcorée) permettait, à un certain degré, de l'instrumentaliser dans un sens comme dans l'autre. Elle reste malgré tout une « version de travail ». C'est en 2000 et 2001 que le monteur Walter Murch retourne à sa table de montage afin de re-monter ce qui était déjà devenu un classique. En repartant des *rushes* originaux, il se replonge dans l'atmosphère du film et (re)decouvre ce que le film aurait pu (dû?) être. Une anecdote nous l'illustre parfaitement : montant la scène de la plantation française, qui n'était pas présente dans la version de travail, Murch et Coppola cherchent la musique à utiliser pour la séquence

intime entre Willard et Roxanne Sarrault. En fouillant dans les archives, ils découvrent que Carmine Coppola (le père de Francis et compositeur pour le film) avait déjà écrit la partition d'un *love theme* qui s'adapte comme un gant à la séquence montée par Murch. Cette nouvelle version d'un peu plus de trois heures permet d'entrer plus en profondeur dans la psyche des personnages, mais elle les rend aussi plus humains. De plus, certaines scènes ajoutées, comme celle de la plantation justement, renforcent le message antiguerre, qui était au fondement de l'œuvre. C'est sur cette version que nous basons notre présente analyse, considérant qu'elle est beaucoup plus complexe et complète que la version de travail, bien qu'elle soit moins ambiguë que celle-ci en ce qui a trait à sa morale.

II. LES INTERRELATIONS D'APOCALYPSE NOW

Dejà, à travers sa genèse, plusieurs éléments que nous avons rencontrés au précédent chapitre sont entrés en résonance avec *Apocalypse Now*. Nous tenterons d'établir ici certains ponts entre le film et ses (multiples) référents. Cette section sera divisée en trois courtes sous-sections qui rassembleront ceux-ci par thèmes. Tout d'abord, nous analyserons comment le soldat est instrumentalisé par l'institution, qui s'en sert comme d'une pièce interchangeable. Ensuite, nous verrons comment le soldat entre en relation avec ses communautés – la fraternité des soldats et la société d'origine en général. Finalement, nous aborderons la problématique morale qui émerge de ces rapports entre les soldats et leur communauté, et ce, en relation avec les expériences bien réelles qu'ils vivent au front. Si, dans cette section, nous focaliserons surtout sur ce qu'il y a de négatif, c'est pour bien faire ressortir les troubles qu'ont vécu plusieurs soldats, à différents degrés, afin d'entreprendre par la suite l'étude des propositions d'*Apocalypse Now* et de certaines voies qui pourraient mener à la guérison de ces traumatismes.

II.I LE SOLDAT INSTRUMENTALISÉ

Nous débuterons ici avec une considération toute terre à terre. Le soldat, en tant qu'employé, se retrouve pris dans toute une économie. Sa formation et son équipement lui sont fournis et il se trouve rémunéré pour son service. L'armée a donc le désir, en tant

qu'institution, de rentabiliser ce processus : former le plus grand nombre de soldats le plus rapidement possible, au moindre coût. Le fait que l'armée ait, en plus, besoin d'énormément d'effectifs a aussi contribué à cette réalité d'une formation qui est apparue inadéquate pour plusieurs. De plus, l'armée est investie de la mission de protéger les intérêts du pays qui en use, pays lui-même représenté par le gouvernement au pouvoir qui se doit, en retour, de justifier ses actions auprès du peuple. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, il s'agit plutôt, dans ce cas-ci, d'empêcher la montée du communisme afin de défendre les intérêts capitalistes à long terme. Il n'y a donc aucun gain comme tel, sinon qu'hypothétiquement. On envoie le soldat pour défendre les valeurs états-uniennes – de liberté et de démocratie – à l'étranger. La « motivation » pour aller combattre n'est alors pas aussi simple que celle d'une guerre comme la Seconde Guerre mondiale, où les soldats allaient se battre contre le Grand Ennemi Nazi²⁶, mais relève plutôt de raisons politiques complexes. Malgré cela, la guerre de 1939-1945 reste le référent absolu pour les institutions et pour le peuple. N'ayant que peu de temps – ce qui n'est probablement pas la seule raison, mais nous ne nous avancerons pas à en présumer d'autres – pour informer le soldat, l'institution décide d'opter pour une simplification des enjeux afin qu'ils deviennent facilement compréhensibles pour le plus grand nombre. Dans *The Soldier's guide* (1961), qui est décrit comme étant le livre central de la vie du soldat, on explique à celui-ci quelle est sa place dans la « chaîne de commande » de l'armée qui le relie directement au Président des États-Unis. À l'aide de diagrammes et de dessins, on lui montre comment fonctionne un « gouvernement balance » – son gouvernement – et où lui-même se retrouve. En effet, dans la Figure 31 intitulée « Where you fit » on y voit un pictogramme qui représente un petit soldat ombragé sous lequel est écrit « this is you »; dessous on le retrouve dans son « rifle squad » avec une série d'autres petits soldats (dont on ne voit que le contour, pour bien les distinguer), puis dans son « rifle platoon ». Le soldat devient un point ombragé dans la « rifle company », puis revient, dans un encadré entouré pour indiquer sa propre « rifle company », au sein de son « rifle

26 NOUS NE PRENONS PAS LE TEMPS D'Étudier EN PROFONDEUR LE RAPPORT DES ÉTATS-UNIS À LEURS « ENNEMIS » QU'ILS PRENNENT TANT DE SOIN À DÉMONISER. SURTOUT SI L'ON CONSIDÈRE QUE LES TOTALITARISTES NAZIS NE FURENT PAS D'EMBLÉE CONSIDÉRÉS COMME DES ENNEMIS.

infantry group ». Dans les figures suivantes, on perd le soldat pour passer au détail macroscopique, sous forme de diagrammes, de la place de l'« infantry group » dans l'« infantry division » et des autres groupes qui s'y trouvent, puis, encore, de la place de l'« infantry division » dans l'armée elle-même. Il y a un certain effet de vertige à voir se dissoudre ainsi sa personne dans l'immensité de l'armée, cependant que trois pages plus loin, une chaîne est dessinée avec chacun des maillons identifiés à chacun des niveaux hiérarchiques et reliant « You the soldier », en bas, à « The President of United States »²⁷, tout en haut (États-Unis, Department of Defense 1961b, p.106-111). Le lien de confiance est rétabli : le soldat sait maintenant – en fait, on le lui montre – que même s'il ne peut pas saisir l'importance réelle de ses actions, elles sont directement soutenues par le Président lui-même. Dans une autre publication intitulée *A pocket guide to Vietnam*, voici comment on explique le conflit au soldat :

The Vietnamese have paid a heavy price in suffering for their long fight against the Communists. We military men are in Vietnam now because their government has asked us to help its soldiers and people in winning their struggle. [et quelques pages plus loin] If you are bound to Vietnam, it is for the deeply serious business of helping a brave nation repel Communist aggression. This is your official job and it is a vital one, not only for the preservation of freedom in this one country but for the survival of freedom everywhere. (États-Unis, Department of Defense 1966, p.iii et 1, en ligne)

Il y a bien sûr quelques recommandations d'usage de courtoisie et de civisme, mais elles sont couplées à cette mise en garde : le « Viet cong will attempt to turn the Vietnamese people against you » (États-Unis, Department of defense 1966, p.iii). Considérant que les États-Unis ont aidé à mettre en place le gouvernement fantoche de Ngô Đình Diệm, qu'ils ont violé l'accord de Genève en interférant au Viêt Nam et qu'ils ont empêché la tenue d'un

²⁷ VOIR ANNEXE.

referendum visant à rendre compte du choix indépendant des Vietnamiens²⁸, ces affirmations de défense de la démocratie et de la liberté ne peuvent que sonner faux à nos oreilles.

Cependant, ce sont les soldats qui ressentiront le manque par rapport à la formation. Cela est d'ailleurs lié au désir de rendre compréhensible une situation complexe ainsi qu'aux références stratégiques à la Deuxième Guerre mondiale. Nous retrouvons le récit de cette incompréhension dans la bande dessinée inspirée de faits vécus Dong Xoai de Joe Kubert lorsque les personnages disent : « La formation qu'on a reçue chez nous aide un peu à les comprendre, mais...Ce n'était qu'une introduction à une situation complexe. Il nous faut en apprendre beaucoup plus...sur eux [les Vietnamiens] et sur leur façon de se comporter » (Kubert 2010, p.34). De plus, une fois sur place, les soldats s'aperçoivent du peu de soutien qu'ils reçoivent de la part de la population locale, alors qu'on leur avait fait croire qu'ils seraient accueillis en sauveurs. C'est en partie pour cette raison que, selon le vétéran Barry Romo, le « sens moral finit par s'effriter » (*Les films perdus de la Guerre du Vietnam*. Ep.2). Mais à quoi pouvait bien ressembler cette formation? Selon les documents que nous avons lu à partir du site d'archives de la guerre du Viêt Nam, nous savons que l'entraînement militaire de base est assez court – entre huit et douze semaines. Lors de cet entraînement, les futurs soldats font face à un code de conduite rigide, un encadrement constant et soutenu qui offre donc peu de repos et de moments de distraction. Les recrues vivent ensemble, dorment et mangent ensemble; tout devient commun et tend à les habituer à n'être qu'un membre parmi les autres, jusqu'à les habituer à fonctionner comme s'ils n'étaient qu'un seul organisme. Sur le site des Marines Corps, dans une section sur l'entraînement de douze semaines (assez semblable, au fond, à ce qu'était l'entraînement des conscrits de la guerre du Viêt Nam), on peut lire ces propos d'une recrue : « C'est tout embrouille, je me rappelle l'instructeur nous interdisant de dire je ou moi, il fallait dire : cette recrue ou ces recrues. Ensuite nous avons couru d'un côté à l'autre de la pièce et avons crié Yes Sir ! souvent »

28 DONT LES INTENTIONS DE VOTES, SELON CERTAINES SOURCES, FAVORISAIENT LE PARTI COMMUNISTE D'HỒ CHÍ MINH À HAUTEUR DE 80%.

(Marines Corps 2011, « receiving »). Occupés ainsi, peu d'espace est laissé à quoi que ce soit d'extérieur à l'entraînement. De son côté, l'instructeur affirme : « Nous n'avons que douze semaines pour leur apprendre à se mouvoir rapidement, être minutieux et bouger en unité. Et ce, même lorsqu'ils se brossent les dents » (Marine Corps, « in the barracks »). Cette première étape a pour effet – desiré – de dissoudre la personnalité du soldat afin qu'il puisse agir comme l'élément d'une machine bien huilée. Cependant, au lieu de développer le soldat afin qu'il atteigne ce type d'état, le soldat se retrouve pris en charge afin d'accélérer le processus. Une scission est imposée au soldat entre son corps et son esprit : il doit à présent parler de lui-même à la troisième personne. Le corps n'est plus vécu comme le lieu de subjectivation de l'individu, mais plutôt comme une machine à perfectionner.

Dans les mots du Sergent Hartman de *Full Metal Jacket*, personnifié par un ancien Sergent d'État-Major, l'acteur R. Lee Ermey, ce corps « will be a weapon ». Le corps et l'outil sont semblables, et l'esprit, en ce sens, doit être le programme qui pilote la machine de façon automatisée. Dans cette optique, une publicité des Marines utilise l'adage « Pain is weakness leaving the body », comme quoi la douleur ne serait qu'un défaut de la machine-corps faible par opposition à la machine-corps forte qui ne ressentirait plus la douleur que comme information objective. Par la répétition et la contrition, le corps de la recrue est formé, même modèle, à effectuer sans fautes les tâches qui lui sont demandées par les supérieurs – et qui consiste, au début à tout le moins, à démonter et monter l'arme ou à parcourir le plus rapidement possible un parcours accidenté. Aucune compréhension ne leur est demandée, ni même leur accord : seulement l'accomplissement aveugle des ordres des programmes hiérarchiquement plus importants (chaque strate est supérieure à la précédente et toujours redevable à la suivante). Ainsi, le soldat se trouve-t-il comparable, d'une certaine manière, au fusil, au tank et à l'hélicoptère, qui sont autant d'optimisations de la machine-corps. Mais l'être subsiste, comme ce qui est appelé en informatique le ghost in the shell – l'âme dans la machine. On lui rappelle qu'il n'a pas le droit d'hésiter et de laisser parler cette part de lui-même, puisque, tel que cela est présenté – et peut-être un peu caricature – par Hartman : « If your killer instincts are not clean and strong, you will hesitate at the moment of truth.

You will not kill. You will become dead Marines and then you will be in a world of shit because Marines are not allowed to die without permission; you are government property! » (Kubrick et al. 1986). En tant que tel, le soldat doit donc foncer « sans réfléchir », car c'est cette réflexion qui pourrait causer l'hésitation abhorrée par Hartman. Sans balises morales pour se positionner, les soldats se sont retrouvés dans un véritable abîme où ils devaient se contenter d'être des machines à tuer, sans discernement, femmes, enfants et civils (car le communiste *Viet Cộn*g peut se cacher derrière n'importe qui). Toujours selon le vétéran Barry Romo : « c'est le fait de ne pas savoir qui finit par vous ronger. Vous avez l'impression de n'jamais être en sécurité à aucun moment, où que vous soyez » (*Les films perdus de la Guerre du Vietnam*. Ep.2.). D'autre part, pour Paul Virilio, « dans le déphasage inattendu de la vision indirecte, le soldat a moins le sentiment d'être détruit que déréalisé, dématérialisé, de perdre brusquement tout référent sensible au profit d'une exagération des repères visibles » (Virilio, p.19-20). La formation se trouve alors à être plus qu'insuffisante. Elle ne développe pas le soldat, mais le prend en charge et le moule à la conception des supérieurs qui se réservent le pouvoir de vie et de mort sur leurs troupes. Dans *Apocalypse Now*, ce sont les soldats sous les ordres du Colonel Kilgore qui se sentent niés lorsque ce dernier les oblige à aller surfer alors que la bataille fait encore rage. Ce sont aussi ceux du Pont de Do Lung ou du camp Meadevac qui sont abandonnés. Ce sont, encore, ceux de tous les camps qui voient leurs ami-e-s périr dans un combat insensé.

Pour illustrer cette notion de « prise en charge » par l'institution, nous effectuerons une comparaison sommaire entre la fin d'*Apocalypse Now* et celle de *Platoon*. En effet, il nous semble que la seconde tente de racheter l'institution, ne serait-ce que par le dialogue que ce film entretient avec le premier. Notons pour mémoire que le héros de *Platoon* n'est nul autre que Charlie Sheen, le fils de Martin Sheen interprétant Willard. Il s'agit d'emblée un hommage rendu au premier, mais aussi d'une distinction. En effet, si, dans le premier, le héros est celui qui tente de racheter la jeunesse états-unienne, le second représente justement cette jeunesse à redimer. Ainsi, Coppola a préféré présenter un personnage s'émancipant peu à peu de l'emprise de l'armée, démontrant une démarche mature de

remise en question qui mène son héros au plus profond de la jungle (démarche physique tout autant que métaphorique) afin de lui permettre de livrer une bataille contre lui-même, ce qui lui permettra de retrouver son indépendance et, c'est là notre proposition, sa place dans le monde. À l'inverse, le second nous présente le jeune soldat Taylor qui se voit déchiré entre deux figures paternelles : les sergents Elias et Barnes. Ces deux figures sont censées représenter deux postures morales adoptées par certains soldats en commandement. Le premier tente de protéger ses hommes du mieux qu'il le peut, et ce, aux dépens de la bataille à livrer, puisqu'il garde une certaine distance critique vis-à-vis de cette guerre. Pour le second cependant, la bataille est la justification de leur présence, et il use de méthodes brutales et parfois éthiquement discutables afin de la remporter.

Mais revenons à la finale respective des deux films. Dans le premier, nous avons Willard qui, venant de tuer Kurtz, repart avec ce qui reste du bateau. Il emmène avec lui Lance, le jeune soldat, seul survivant, qui semble s'éveiller au monde à ce moment précis. Tout au long du film, on le présente comme un être spontané, voire évanescent – l'acteur a d'ailleurs avoué avoir été « sous influence » pendant la presque totalité du tournage –, à travers certaines scènes où on le voit en train de consommer (notamment la scène du pont de Do Lung), ou encore à travers certaines manifestations de son égoïsme (les séquences où il vole le petit chien des mains de Chef, ou celle, lorsque Clean meurt, où il cherche ce chien qu'il vient de perdre), ou finalement à travers l'insouciance qui l'affecte (il compare la guerre à Disney Land, il joue avec les fumigènes, ou avec les flèches qui leur sont lancées pour les effrayer lui et ses compagnons). À la séquence finale cependant, il est cadré en gros plan, clignant des yeux et observant le monde qui l'entoure, le tout sous une pluie fine très symbolique : il y a un rappel à la séquence de la douche froide qui a réveillé Willard au début du film, elle agit comme élément qui vient le laver de ses impuretés, voire, elle intervient comme métaphore baptismale. Dans *Platoon*, c'est tout l'inverse qui est montré. Le jeune soldat est encore sous le choc de l'attaque qui vient d'avoir lieu. Alors que l'hélicoptère le prend et le ramène au campement d'où il pourra retourner au pays, il a encore le souvenir du meurtre du Sergent Elias (le plus doux) par le Sergent Barnes, ce dernier qu'il vient lui-même

de tuer pour venger la mort du premier. Le film met donc en scène le soldat Taylor blessé, couché sur le plancher de l'hélicoptère – pris en charge par la machine militaire – laissant le spectateur fort incertain quant à la santé physique et morale du protagoniste.

II.II LE SOLDAT, PROPRIÉTÉ PUBLIQUE, PRIVÉE, COLLECTIVE?

Quelles repercussions cela engendre-t-il dans les relations interpersonnelles des soldats ? Nous aborderons dans ce segment deux pans des rapports du soldat à son entourage : les rapports entre les soldats eux-mêmes, puis ceux entre les soldats et la société.

Essayons tout d'abord de voir quel genre de fraternité ou de communauté se forge entre les soldats. Ce qui nous apparaît clairement, c'est que bien que certains rapports humains se tissent, il y a toujours une hiérarchie qui vient les miner. Le rapport de Willard à ses supérieurs et à ses compagnons de route le représente bien. Ils ne sont jamais tout à fait à l'aise en présence les uns des autres. Cette distance se trouve entre Willard et Kurtz, mais seulement un certain temps, avant qu'ils ne se retrouvent à un autre niveau, hors de l'institution militaire et de ses hiérarchies. Dans le film *Full Metal Jacket*, cela se déroule entre les soldats eux-mêmes et la hiérarchie départage ceux qui excellent de ceux qui n'excellent pas. Le *private* Gomer Pyle fait partie de cette deuxième catégorie et cela lui vaut d'être ridiculisé, insulté, puis méprisé par son peloton. C'est en réaction à la violence qu'il subit de leur part qu'il devient une machine performante, mais au prix de sa santé mentale. Après avoir été violenté par les autres, qui devaient payer pour son incompetence, il réussit, sous l'égide du *private* Joker, à devenir le meilleur soldat de son peloton. Par contre, un soir, il décide d'en finir et d'emporter avec lui dans la mort le Sergent Hartman qui est celui qui incarne tous ses problèmes. Au contraire, lorsqu'en effet un lien se tisse entre deux ou plusieurs soldats, cela se fait à travers des expériences intenses – parfois traumatisantes – partagées. Dans *Apocalypse Now* par exemple, c'est ce qui justifie le fait que Chef, après avoir été sauvé du Tigre par Willard, est prêt à le suivre jusqu'au bout malgré la crainte que lui inspire le campement de Kurtz. De même pour les soldats au front : lors d'un combat qui

semblait perdu d'avance – se demandant ce qu'il faisait là – le veteran Karl Marlantes indique que s'il est reste au combat c'est qu'il s'est dit : « [si je reste, c'est] parce que je suis un Marines et les Marines n'abandonnent jamais l'un des leurs » (*Les films perdus de la Guerre du Vietnam*. Ep.4.).

C'est que, entre les soldats, il y a un esprit de *tribu* qui se forge rapidement et qui demande à être honore. En ce sens, le film *Visitors* d'Elia Kazan relate les retrouvailles d'un veteran du Viêt Nam avec deux de ses compagnons d'armes qu'il a denonces et qui viennent tout juste de sortir de prison pour les mefaits qu'il a rapportes. Relatons tout de même qu'il y a une certaine analogie avec le comportement Kazan lui-même, qui a « vendu » certains de ses ami-e-s au plus fort du McCarthisme. Cependant, ces derniers n'avaient commis aucun crime sinon que d'être apparence de près ou de loin au communisme – plus souvent de loin que de près – tandis que ceux denonces par le heros du film ont commis un crime tout à fait reel et reprehensible. Les veterans, d'abord bonasses, viennent pour saluer et reprendre contact avec leur ancien ami. Au fil des conversations, par contre, ils se revèlent être beaucoup plus aigris qu'ils ne l'avaient laisse paraître et decident de faire ce que bon leur semble chez cet « ami ». La femme demontre son soutien pour son mari, jusqu'au moment où, à cause de l'immobilisme et de l'incapacite de ce dernier à confronter qui ou quoi que ce soit, elle s'exaspère et décide d'aller danser avec l'un des deux *visiteurs*. Le père de celle-ci, propriétaire du terrain et habitant une petite cabane non loin, ne manque pas une occasion de rappeler l'incapacite du protagoniste, le rabaissant sans cesse et faisant l'eloge des deux autres soldats, tout en traitant son gendre de toutes sortes de sobriquets et d'insultes. Les soldats poussent l'affront jusqu'à violer la femme du protagoniste. Ce dernier, quant à lui, reste insaisissable tout au long du film. Bien entendu, il ne regrette en rien d'avoir denonce ces deux soldats, mais en ressent tout de même une culpabilite certaine. L'idee vue plus haut que « les marines n'abandonnent jamais l'un des leurs » sera d'ailleurs soulevee par le père en rapport aux deux soldats. Cependant, le protagoniste ne se sent jamais legitime d'avoir agi pour une idee morale plus grande qu'une loyauté plus ou moins imposee; en effet, ne jamais abandonner l'un des siens signifie-t-il d'accepter toute action que celui-ci pourrait

commettre? Cette trahison qu'il a commise le ronge jusqu'à le couper de toute : des soldats, de son beau-père et même de sa femme, et son état d'âme en est ainsi affecté tout au long du film. Il est la plupart du temps impassible et subit affront sur affront sans jamais réagir. Ce n'est qu'à la fin du film qu'il s'effondre en pleurs dans les bras de sa femme.

Ce film entretient un étrange rapport avec le relativisme moral prêché par certains acteurs de la Guerre du Viêt Nam, qui soutenaient que la fin justifiait les moyens et que les soldats au front auraient dû avoir plus de libertés d'accordées. De ce point de vue, le personnage principal pourrait donc être perçu comme représentant une certaine gauche états-unienne, qui n'est pas prête à passer par-dessus ses principes moraux pour faire la guerre. D'un autre côté, le crime perpétré par les deux soldats était le viol d'une jeune vietnamienne, crime qui n'était en rien justifié par une nécessité stratégique et qui ne méritait au final que la réprimande. Pourquoi, dans ce cas, à aucun moment leur acte n'est-il condamné ? Pourquoi le protagoniste est-il présenté comme le grand perdant, mais aussi comme la plus grande victime – ce qui n'est certes pas le cas ? Ce qui est certain, c'est qu'il y a un décalage incommensurable entre les soldats, qui ont participé aux massacres en suivant des ordres qui leur ont souvent semblé immoraux, et le reste de la population. La culpabilité qu'ils ressentent, bien que l'institution a tenté dans la plupart des cas de justifier la barbarie des actes comme autant de nécessités de la guerre, est tout de même couplée à une certaine fierté de revenir chez soi en croyant avoir défendu leur pays. Les soldats font face à des événements qui défient leur compréhension et qu'ils sont incapables d'assumer, et selon ce que l'on peut comprendre de la finale de ce film, les choix que leur dicte leur propre morale. Le rapport entre les soldats a donc des répercussions dans ses interactions avec sa communauté. Un écart, qui est parfois insurmontable, se creuse alors entre eux.

Comment, en effet, peut-on retourner à la normale après avoir côtoyé des gens qui prennent plaisir à tuer, ou encore après s'être fait ordonner de tirer sur des femmes, des enfants, des vieillards ? Nous avons lu, par exemple, les souvenirs de ce soldat que l'on a force, pour sa première mission, à empiler les cadavres Viêt Cộnğ jusqu'à ce qu'il ne vomisse plus. À ce moment on lui a demandé de fracasser la tête d'un cadavre à coup de botte alors

que les autres soldats autour de lui entonnaient « kick ... kick ... kick ». Il était persuadé d'être tombe sur une patrouille qui avait perdu tout autant l'esprit que son sens moral, il nous exprime son sentiment que finalement : « they were serious men, dedicated to what they were doing. [They were] teaching me ... not to fall apart. I saw it happen. I saw guys get themselves killed and almost get an entire platoon wiped out, because they panicked... » (Neale, p.87). En outre, le soldat Michael Clodfelter, membre de la 101e compagnie aéroportée, explique que dans son peloton il y avait un soldat, Tate, « who wasn't like the rest of us [...] He enjoyed the killing ... He was the company crazy, the regulation madman; the one kill-happy psychotic every unit seemed plagued with, as if required by some demonic T.O.&E. (Table of Organisation and Equipment) chart » (Neale, p.91). Ces hommes « were almost never punished. In the units where the commanding officer insisted on ears for every body count, nobodysaid anything – nobody was punished or reprimanded. The Tates delivered for the McNamaras » (Neale, p.93-94). Clodfelter ressentait un intense malaise face à toute cette violence, et cela s'est cristallisé lors d'un événement bien particulier. Alors que sa petite escouade traverse un village, un vieil homme leur dit sans cesse « No VC here, no VC ». Quelques mètres plus loin, trois soldats Việt Cộng étaient étendus et, dans un moment d'incrédulité, ils ont été plus rapides et se sont sauvés. Frustrés, les soldats de l'escouade sont revenus sur leurs pas et, afin d'avoir au moins un kill, un des soldats a pointé son arme sur le vieil homme. Le veterane raconte que « Hesitation locked the trooper in a sweating embrace, filled the garden with a strangling tension, seemed to stop the very rotation of the earth and the passage of time » et qu'il n'arrivait pas à détourner son regard de cette vision. C'est à ce moment qu'il s'est mis à hurler des : « words of protest... words that I should have loosened at the first moments of this horror. [...] I would, in effect, still be shouting those unheeded words of protest in dozens of anti-war marches for years after I left Nam. I am still shouting them out today... too late, far too late » (Neale, p.92).

Les soldats qui sont revenus de la guerre du Việt Nam ont à vivre avec ces expériences, et bien d'autres encore. L'esprit de tribu qui s'est forgé entre les soldats émane

et se rajoute à celui qui se forme dans leurs lieux de naissance. Selon Garrett Hardin, cite par Claude Lagadec dans son ouvrage *La morale de la liberté, ses bases biologiques* :

On peut appeler tribu tout groupe qui se perçoit lui-même, et qui est perçu de l'extérieur, comme un groupe distinct. Il peut s'agir d'une race, comme on l'entend ordinairement, mais cela n'est pas nécessaire; ce peut aussi bien être une secte religieuse, un groupe politique ou occupationnel. La caractéristique essentielle d'une tribu est son double standard de moralité; elle a un type de comportement dans ses relations internes, et un autre dans ses relations extérieures. (Garrett Hardin dans Lagadec 1984, p.68)

L'appartenance à une tribu n'est pas nécessairement exclusive et se définit toujours en opposition à ceux qui n'en font pas partie. La tribu se définit à travers certaines caractéristiques qui y sont admises et celles qui ne le sont pas. Cela définit une morale tribale qui devient un véritable code de conduite. Le peuple états-unien peut, parfois, se donner à paraître comme une (grande) tribu. Cependant, son hétérogénéité nous empêche de réellement la considérer comme telle. Il y a une certaine « tribu », à l'intérieur même du peuple états-unien, qui a la prétention de représenter les « vraies valeurs américaines ». Le communisme est en effet présente comme l'apogée de l'horreur pour celle-là. En conséquence, tout élément extérieur est ostracisé, voire même brutalisé – qu'il s'agisse des groupes minoritaires, des différentes nationalités – et cette tribu cherche à donner l'impression d'une grande homogénéité, factice, derrière laquelle ses défenseurs se barricadent pour parler d'un *Nous* qui est, au final, plus exclusif qu'inclusif. Sans pouvoir repérer aujourd'hui quelle serait cette tribu, sans une étude sociologique poussée, nous pouvons remonter dans le passé pour trouver un *ancêtre* qui porte les germes de cette posture. Le professeur Robert Dôle soutient que la tribu puritaine aurait implanté cette façon de penser aux premiers jours des États-Unis. Dans son « essai pamphlétaire » *Le cauchemar américain*, il soutient que quatre vestiges du puritanisme sont encore visibles à ce jour et constituent une bonne part de la mentalité états-unienne. Ils sont : « l'individualisme sauvage, la croyance d'être le peuple élu de Dieu, la cruauté institutionnalisée et la tradition

de la confession publique » (Dôle 1998, 4e de couverture). Il soutient aussi que « [c]ette idee de superiorite par rapport aux autres nations explique[rait] dans une large mesure les aspects imperialistes de la politique exterieure des États-Unis » (Dôle, p.46), sans pour autant que les visees economiques sous-jacentes transparissent pour autant dans leur discours : « Ce qui compte pour les politiciens et les soldats, c'est la superiorite des valeurs americaines, du mode de vie americain » (Dôle, p.47). Ce serait en partie le discours qui a ete servi au peuple etats-unien pour justifier l'attaque du Viêt Nam, ce peuple de « paysans » en proie à la maladie communiste. Il ajoute alors que : « [l]a preuve de cette superiorite vient de ce que Dieu Lui-même a donne aux États-Unis leur vocation messianique » (Dôle, p.47) et que c'est cette conviction « qui procure aux Americains le sentiment de devoir jouer le rôle de gendarme mondial » (Dôle, p.47). Ce faisant, tout ce qui s'oppose ou qui se met sur le chemin de cette « volonte divine » est illegitime et doit être neutralise. Ces choses – qui sont, en fait, autant de visages de la difference – portent atteinte à l'idee de liberte (États-Unis, Departement of Defense 1961a, p.1, en ligne). Rappelons-nous comment les ennemis sont presentes dans une majorite des films portant sur differentes guerres menees par les États-Unis, qu'il s'agisse notamment des Japonais ou des Vietnamiens : ils ne sont souvent representes que comme des sauvages sanguinaires et inhumains. On ne cherche pas à expliquer cette alterite demonisee, ni à la comprendre : elle est d'emblee definie comme corps etranger dont il faut se debarrasser. Le peuple ne suit pas aveuglement ce schema de pensee, mais il se retrouve tout de même assailli de toutes parts par les discours qui en emanent.

Toutes ces differentes perceptions se confrontent lors du retour des veterans. Certains d'entre eux reviennent encore avec cette idee qu'ils sont partis defendre la liberte, mais ils se heurtent à une population plus critique. D'autres, encore, reviennent sceptiques, mais ne rencontrent que l'incomprehension des leurs. Une méfiance généralisée s'installe envers les veterans, bien que les raisons de celle-ci puissent differer. D'une certaine manière, ils sont eux-mêmes perçus comme un element d'alterite alors qu'ils croient encore « faire partie » de cette communaute qui les rejette. Lorsque le veteran Arthur Wiknik est rentre

chez lui, fier d'arborer son uniforme et ses médailles alors qu'il traverse l'aéroport, il a rapidement été confronté à cette nouvelle réalité. D'abord devant les regards reprobateurs de personnes qu'il croise, mais surtout lorsqu'il s'aperçoit que, dans la salle d'attente bondée, seuls les sièges adjacents au sien ne sont pas occupés. Il explique ainsi son sentiment de rejet : « [j]e ne me suis jamais senti aussi seul, rejeté et abandonné de toute ma vie », dit-il, « il fallait à tout prix que je rentre chez moi et que j'enlève cet uniforme; tout ce dont j'étais si fier était devenu une véritable honte » (*Les films perdus de la Guerre du Vietnam*. Ep.4). Barry Romo réussit quant à lui à retourner ce sentiment de honte en un sentiment positif. C'est au moment où il prend part à une manifestation antimilitariste, habillé de son uniforme, qu'il se sent libéré de ce poids (*Les films perdus de la Guerre du Vietnam*. Ep.5). Nous retrouvons aussi le récit de ce soldat dans *A people's history of the Vietnam War* :

[t]hey drove home in silence and sat in the kitchen, and his mother, in passing, apologized for there being "nothing in the house to eat." That did it; he broke. Raging he went from cupboard to cupboard, shelf to shelf, flinging doors open, pulling down cans and boxes and bags, piling them higher and higher on the table until they spilled over onto the floor and everything edible was spread out in front of them.

"I couldn't believe it," he said, shaking his head as he told me. "I'd been there ... killing those poor bastards who were living in their tunnels like rats and had nothing to eat but mud and a few goddamn moldy grains of rice, and who watched their kids starve to death or go up in smoke, and she said nothing to eat, and I ended up in the kitchen shouting: Nothing to eat, nothing to eat."
(Neale, p.95)

Les expériences et traumatismes de ceux-ci sont impossibles à transmettre à ceux-là qui sont restés dans le confort de leur quotidien.

Voyons maintenant comment cela est illustré à travers le personnage de John Rambo dans le film *First Blood* (1982) de Ted Kotcheff. À son retour de la guerre, le vétérinaire arrive dans une petite ville et se voit somme, sans raison apparente, de quitter sous prétexte que « les vétérinaires ne sont pas les bienvenus », qu'ils causent des problèmes et qu'ils ne sont que des errants indésirables. Il décide de s'opposer de façon passive en rebroussant chemin vers la ville, alors que le chef de police vient à peine de le reconduire à la limite. Cela lui vaut d'être arrêté et détenu préventivement. À chaque fois où il tente d'expliquer son innocence et le caractère arbitraire – le terme n'est pas de lui – de la décision, il se voit ridiculiser par les policiers. Durant la fouille qu'il subit au poste, un policier zélé le : Rambo utilise alors à son plein potentiel toutes les techniques de *close combat*, d'attaque et de survie, qu'il a apprises au Viêt Nam pour « résister » face à ces policiers. Il blesse les policiers qui le détenaient puis s'enfuit en forêt, où il se construit un abri de fortune et résiste à l'attaque des « forces de l'ordre ». Il finit par tuer la majorité des policiers qui ont été lancés à ses trousses – nous retrouvons ici, mythologisé, l'archétype du soldat parfaitement entraîné en une machine à tuer implacable –, et ne se rend que lorsque l'un de ses supérieurs, le Colonel Samuel Trautman, réussit à l'amadouer et à s'approcher de lui. À ce moment-là, Rambo, presque contre toute attente, fond en larmes comme un jeune garçon épuisé et insulté, bafoué et un brin orgueilleux de ses capacités : rien n'avait su l'arrêter. En sanglots, il explique à son supérieur, sa figure paternelle, qu'il ne comprend pas pourquoi on le traite ainsi, lui qui a sacrifié sa vie pour aller au Viêt Nam, et le Colonel qui tente de le reconforter. Bien au contraire, dans *Apocalypse Now*, nous n'avons pas accès au retour des soldats, mais plutôt à l'espoir que le cheminement que l'un d'entre eux a parcouru ouvre une nouvelle voie de réparation et de réconciliation nationale.

Le film est donc en complète réaction contre ce qui est imposé aux soldats par l'institution. Cette façon qu'elle a de leur retirer toute indépendance morale afin de « mieux les employer », en définitive, pour qu'ils exécutent les ordres d'une élite dont on ne saisit pas toujours clairement les vrais intérêts. Cette réalité apparaissait tout autant au philosophe

Henry David Thoreau qui, déjà en 1848, n'y allait pas de main morte à l'égard des pratiques de l'État quant à l'utilisation que l'armée faisait de ses soldats :

Such a man as an American government can make, or such as it can make a man with its black arts – a mere shadow and reminiscence of humanity, a man laid out alive and standing, and already, as one may say, buried under arms with funeral accompaniments [...] The mass of men serve the state thus, not as men mainly, but as machines, with their bodies. [...] In most cases there is no free exercise whatever of the judgment or of the moral sense. (Thoreau [1849] 1993, p.281)

Le film, dans la veine philosophique de Thoreau, preconise l'emancipation de l'individu en tant qu'entite morale afin qu'il se developpe pour agir librement, et ce, en depit de toute tribu à laquelle il peut appartenir. Pour cela, il doit renforcer son jugement de façon autonome et non pas se mettre aveuglement au service d'une quelconque communaute. Par contre, le film cherche tout de même à trouver une façon de creer le lien avec le monde, pas necessairement au detriment des liens collectifs, mais au benefice d'un vivre ensemble qui soit harmonieux sans pour autant être pacifie. Autrement dit, un vivre ensemble qui tienne compte de l'alterite et des divergences et qui sait s'en accommoder. C'est de cette façon que Willard peut mettre fin aux jours de Kurtz tout en conservant son respect pour lui, ce qui lui permet d'apprendre de lui, sans pour autant suivre ses traces.

III. L'INSTABILITÉ MORALE

Après avoir etudie le dialogue qu'*Apocalypse Now* entretient avec son *monde*, nous aborderons dans cette section la proposition qu'il fait aux spectateurs. Nous avons remarque au cours de nos analyses un rapport particulier à la question de la morale. C'est que l'institution impose *d'emblée* sa propre conception de la morale afin de justifier sa presence au Viêt Nam. Elle construit tout un argumentaire, use d'un lexique particulier, appelant surtout une reponse emotive plutôt qu'intellectuelle, avec pour objectif d'*assujettir* le soldat à sa logique. Nous observons alors que derriere cette phraseologie positiviste et, disons-le,

imbue d'elle-même, est inscrite une volonté de cohésion sociale et d'homogénéité – d'homogénéisation. *Apocalypse Now* va au bout de cet argumentaire, il en éprouve les limites et en éclate les frontières. Nous verrons comment il reprend les codes du cinéma de divertissement pour faire de son film une « Disney ride », nous dit-il dans le documentaire *Heart of darkness : A filmmaker's apocalypse*, mais qui a pour but d'emmener les spectateurs « là où ils se sentiront mal à l'aise » (Coppola, p.16). Ce faisant, il amorce tout un discours sur la morale qui ne se satisfait pas des réponses toutes faites servies par les institutions. Nous explorerons ensuite comment le concept de « morale de l'ambiguïté » développé par Simone de Beauvoir est plus juste pour expliquer le cheminement effectué par Willard.

III.I LE CARACTÈRE SOCIAL DE LA MORALE

Debutons cette section avec les propos du réalisateur par rapport à ses motivations pour réaliser ce film. Dans un entretien pour les *Cahiers du Cinéma*, il explique :

La guerre du Vietnam n'était pas une guerre comme les autres, alors je ne voulais pas que ce soit un film comme les autres [...] je voulais faire un film qui se passe pendant la guerre du Vietnam à propos des grandes questions posées par cette guerre, c'était cela mon but principal [...] Des questions plus vastes... philosophiques. Comme le concept de morale – du bien et du mal – que vous rencontrez, chaque fois que vous traitez d'un sujet dans lequel il y a des gens qui croient être bons, très moraux, et qui font des choses qui semblent très mal. (Coppola, p.9)

Le questionnement moral était donc déjà présent dans la genèse du projet de Coppola. La guerre sert alors de champ d'étude exemplaire plutôt que de sujet principal. C'est pourquoi, malgré que le scénario « de base » ait prévu des scènes d'actions, le réalisateur les a peu à peu abandonnées :

Et je pensais en commençant le film que j'allais faire quelque chose de pratiquement réaliste, un film d'aventure stylisé se passant au Vietnam [...] Mais je

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

me rendais compte que les thèmes du film me forçaient à aller de l'avant, et je ne savais pas où cela me mènerait. Vous savez, il y avait un scénario : une expédition qui remonte une rivière, et au fur et à mesure que le scénario remontait cette rivière, j'étais de moins en moins intéressé; ils arrivent dans un endroit et ils sont capturés, mais ils tirent et sont sauvés... ce qu'on voit au cinéma. Mais je me rendais compte que ça n'avait rien à voir avec ce que je voulais exprimer, alors j'ai transformé de plus en plus le scénario (Coppola, p.8)

Ce n'est plus le « traitement réaliste » qui prime, ni les actions des personnages, mais bien ces moments de questionnements, de réflexions, de lectures et de confrontations : il s'agit tout de même d'une mise en acte de sa morale qui importe à Willard et non seulement sa définition. Questionné par ces « choses qui semblent très mal », mais aussi par les discours tenus pour justifier ces actes (tout autant que par l'écart qu'il peut y avoir entre les deux), c'est à travers des actions concrètes et une posture morale singulière qu'il choisit d'intervenir : ce qu'il fait, non pas en vue de recevoir une approbation consensuelle, mais bien d'avoir un impact positif. Cela, bien entendu, n'implique pas qu'il ne puisse faire d'erreur, ni de commettre d'actes d'une certaine violence, mais la volonté derrière ces actions se veut constructive et non pas destructive.

Cependant, avant d'entrer dans le débat, définissons ce que nous entendons lorsque nous référons au concept de « morale ». Dans le *Grand Robert*, la morale est définie comme étant un « ensemble des règles de conduite considérées comme valables de façon absolue » au milieu du XVIII^e siècle, pour devenir au XIX^e l'« ensemble des habitudes et des valeurs morales dans une société donnée ». Du côté de la philosophie sthique, Armand Cuvillier y est cité en ce qu'il comprend la morale comme une « théorie, généralement conçue sous forme normative, de l'action humaine en tant qu'elle est soumise au devoir et a pour but le bien » (*Grand Robert* 2012, en ligne). On remarque alors la perte de l'« absolu » qui s'installe entre le moment où la morale réfère à un barème de règles rigides vers un barème relatif aux sociétés qui le mettent en place. Cependant, la formule de Cuvillier nous aide particulièrement à comprendre la fonction morale de ce système « normatif ». Remarquons

de plus que cette relativisation vient nous affliger d'une définition tautologique plus ou moins au moment où le « monde » occidental entre dans la modernité. Dans *Morality and Modernity*, l'auteur Ross Poole soutient que la « Modernity both needs morality and makes it impossible. [...] Modernity has constructed a conception of knowledge which excludes the possibility of moral knowledge; morality becomes, not a matter of rational belief, but subjective opinion » (Poole 1991, p.ix). Par contre, nous penchons plutôt vers l'« opinion » de Thomas May qui soutient, à l'instar de R.M. Hare, que « the way we understand moral judgments is that they are taken to be more than mere expressions of opinion » (May 1998, p.4). Il y a en effet une distinction à faire entre « chaos des opinions » et « définition organique ». La morale a un *modus operandi* à « géométrie variable », en tant qu'elle est à la fois originaire des individus, mais aussi imposée à ceux-ci par la pression des pairs.

Ce que nous percevons serait en fait un manque de connaissance de l'être humain et une instrumentalisation du peu qui en est compris. Le Docteur Laborit suggère que jusqu'ici :

Nous n'avons fait que semblant de rationaliser l'irrationnel, rationaliser notre inconscient dans tout ce qui ne concerne pas la science de la matière inanimée, la physique, c'est-à-dire en particulier dans les sciences dites humaines. C'est ainsi que l'« information », la mise en forme des structures sociales a toujours été dominée par l'instinct de puissance des individus qui en faisaient partie, instinct de puissance non rationalisé parce qu'inconscient, mais le plus souvent camouflé sous une phraséologie, paternaliste, socialiste, humaniste, élitiste, etc. (Laborit [1974] 1982, p.95)

Nous retrouvons ici expliquée notre intuition du début quant à l'instrumentalisation des médias. Ce que nous pouvons voir avec *Apocalypse Now* cependant, c'est que Willard s'extirpe de ce circuit (« plugged directly into Kurtz » comme il le dit) en se reconnectant avec le réel et en se définissant à travers l'action réfléchie. Il ne s'agit plus là de chercher à rationaliser, mais à expérimenter. Il travaille ainsi à renouer le lien détruit entre l'esprit et le corps, laissant à chacun ses zones d'ombres, mais leur permettant de travailler ensemble à

travers le courage de chaque action. Il se heurte aux mêmes problèmes que ceux auxquels il se heurtait auparavant, mais il les prend désormais sous un autre angle – même sous plusieurs angles inédits. Chacun d'eux, ainsi pris dans sa complexité, vient enrichir son expérience du monde sans qu'il n'en rejette la part moins plaisante, sans qu'il ne les juge *a priori*. L'expérience de Kurtz est conséquemment perdue s'il est tué simplement parce qu'il est devenu fou. C'est sa volonté de « sortir du bateau », et l'incompréhension que cette posture a provoquée chez ceux qui refusent même de voir qu'ils sont sur ce bateau, qui, en réalité, lui a valu cette sentence. Cette volonté de puissance des gens de pouvoirs est ainsi résumée par le Docteur Laborit : « les groupes sociaux, familles, classes, ethnies, nations, groupes ou blocs de nations entrent en compétition entre eux pour la recherche de la dominance et le maintien de leur structure socio-économique propre, favorisant certains types de hiérarchies, capitaliste, technocratique, bureaucratique ou autre » (Laborit, p.93-94). Ainsi l'information est toujours déjà profitable au pouvoir qui est en place à travers l'utilisation du langage, les choix sémantiques et lexicaux. L'utilisation d'un vocabulaire de la guerre froide (même du côté vietnamien) a réussi à transformer, en partie, ce conflit interne pour l'autodétermination d'un pays en l'un des éléments d'une guerre entre le communisme et le capitalisme – ou vice versa. C'est ce jeu de pouvoir qui a une incidence directe sur l'individu et sa capacité d'adaptation : « [c]'est par son appartenance au groupe social que l'individu découvre son ouverture informationnelle et ce système régulé devient un servomécanisme par l'information qu'il reçoit de l'extérieur et qui règle son activité comportementale » (Laborit, p.94) cependant, les conflits pour la domination vont imposer leurs propres conceptions, ce qui aura pour effet que : « l'ouverture se ferme à partir d'un certain niveau d'organisation et l'espèce humaine n'est pas encore le plus grand ensemble à la survie duquel chaque cellule, chaque individu, chaque groupe d'individus sont nécessaires, comme il est nécessaire à la survie de chacun d'eux » (Laborit, p.94).

Ce que l'on peut remarquer à l'intérieur d'*Apocalypse Now*, c'est que Willard a, en fait, une attitude relativement pacifiste : il est toujours prêt à dialoguer et à baisser les armes, si possible. Il transporte son fusil comme protection – il s'agit quand même d'un

soldat –, mais il n'en fait pas un écran intermédiaire entre lui et le reste du monde. On pourrait conclure que, pour lui, l'acte de faire feu doit se produire en dernier recours et en pleine possession de ses moyens. La séquence médiane du film, celle du *san pan*, représente bien cela. À l'écran, le PBR (Patrol Boat, River) des protagonistes croise une petite embarcation de fortune, pleine de vivres et menée par une Vietnamienne et deux Vietnamiens. Chief indique qu'ils doivent les accoster pour effectuer une vérification de routine, ce à quoi Willard réplique que si ça n'était pas de lui, ils ne seraient même pas dans ces parages et donc de les laisser passer. Les deux personnages se font face et Chief se raidit en affirmant qu'il s'agit de son bateau et que Willard n'est qu'un invité de passage. Il souhaite appliquer à la lettre le protocole, puisque ces bateaux servent parfois de transport d'armes pour les Việt Cộng. Le plan large du PBR et de ses occupants les montre chacun à son poste attendant les ordres. Chief est désigné pour monter à bord. Cependant, il reste sur le pont et décrit de loin ce qu'il voit. Il y a une bataille de volontés qui sous-tend les rapports hiérarchiques et, témoins de ce duel, les soldats ressentent et tentent de profiter d'un moment de faiblesse. Cependant Chief n'entend pas négocier avec ses hommes. De derrière son gouvernail, il le reprimande et lui ordonne d'aller voir sur le bateau. Un plan de coupe présente Lance et Clean, chacun sur une arme, ce dernier laisse transparaître son excitation et invective les Vietnamiens en caricaturant leur langue. Un autre plan de coupe montre Willard allongé qui regarde de loin. Le plan suivant, Chief, irrité, descend sur le *san pan* et bouscule ses passagers alors que la caméra le suit pendant qu'il fouille l'embarcation. Il ne trouve que de la nourriture. La tension monte de façon dramatique à ce moment : presque enrage, Chief retourne les vivres sur le bateau alors que les passagers sanglotent et tentent de dialoguer. Chief, toujours derrière la roue, lui indique ce qu'il doit fouiller. Ce dernier donne alors l'ordre de vérifier un panier en rotin sur lequel était assise l'unique passagère qui a été poussée de l'autre côté du bateau par Chief. Ce dernier s'en approche, mais la femme a un mouvement vers lui. C'est à cet instant que Clean, surpris ou paniqué, ouvre le feu, suivi de près par Lance. Les plans suivants s'enchaînent, saccades, et balayent l'espace comme les soldats qui tirent en balayant sur le bateau, ratant Chief de peu. Lorsqu'ils se calment, après avoir vérifié que tous sont sains et saufs, ils s'aperçoivent que c'est un

chiot qui était caché dans le panier. De plus, ils remarquent que la femme est encore vivante. Chief, qui n'a jamais quitté son poste, est décontenancé et indique, en suivant toujours le protocole à la lettre, qu'ils doivent l'amener au camp médical le plus près. Willard, qui est resté en arrière-plan jusque-là, s'approche de la petite embarcation. Il fait un geste à Chief de la main afin qu'il se penche un peu, pointe son fusil sur la tête de la blessée et l'achève, à la grande surprise des autres soldats. La tête toujours vers la Vietnamiennne, il dit, accablé et furieux, « I told you not to stop, now let's go ». Il rajoute en voix-off que cette pratique de tirer à l'aveugle pour ensuite tenter de faire bonne figure en soignant les blessés n'est que de la poudre aux yeux. Il comprend à ce moment certaines des raisons qui ont poussé Kurtz à s'éloigner de l'armée. Toutes ces caractéristiques fondent l'ambiguïté de la scène : en effet, le spectateur se trouve devant plusieurs types de choix et de réactions, tous discutables, ouverts. Cependant, l'important est qu'il se trouve devant une séquence où il est forcé de se poser des questions morales. Même lorsqu'il propose une réponse, un élément l'empêche toujours d'être persuadé de son argumentaire. C'est lors de ce moment charnière que le film bascule dans sa portion plus abstraite, psychologique, voire philosophique. Comment le soldat peut-il assumer un geste moral lorsque l'enseignement qu'il a reçu ne permet aucunement de songer à la morale? Voilà la question que pose cette séquence.

Clean n'est pas en possession de ses moyens lorsqu'il appuie sur la gâchette lors de cette séquence. Il nous semble cependant que la violence utilisée par Willard porte vers un but qui se veut positif : lorsqu'il décide de sacrifier Kurtz²⁹, il le fait en partie pour le relâcher, pour le libérer de son fardeau, et même de la maladie puisqu'il est condamné par la malaria. De même, lorsqu'il intimide le commis, il le fait non pas pour le dominer, mais bien pour lui faire comprendre qu'il ne le laissera pas le renvoyer d'un revers de main, par paresse. Il y a d'ailleurs une distinction à faire entre l'agressivité et la violence. Chief, Chef et Clean agissent de façon agressive, alors que Willard utilise la violence. On peut ne pas être d'accord avec l'utilisation qu'il fait de celle-ci, mais on ne peut d'aucune manière emboîter le

²⁹ NOUS ANALYSERONS PLUS PRÉCISÉMENT CETTE SÉQUENCE DANS LE PROCHAIN CHAPITRE.

pas à ceux-là. Pour le Docteur Laborit, l'agressivité est reliée à l'incapacité de pouvoir agir de façon positive, de façon « gratifiante » :

L'agressivité guerrière entre nations semble posséder des mécanismes assez analogues à ceux de l'agressivité entre deux individus. Elle résulte ainsi de l'impossibilité pour une nation donnée de continuer ses actions gratifiantes, économiques en général. Le plus souvent, c'est le groupe dominant de cette nation qui ne peut se gratifier, mais il parvient, puisqu'il est détenteur des moyens de diffusion de l'information, à faire croire à l'ensemble national que son intérêt privé est l'intérêt national et à susciter « l'union sacrée ». (Laborit, p.296)

Il soutient de plus que c'est parfois un groupe ou un individu dominant qui déclare les hostilités. Malgré que l'on puisse penser que le dominant, satisfait de sa dominance, puisse ne pas avoir de tendances belliqueuses, il remarque que le sentiment de puissance va plutôt avoir l'effet contraire en ce que cet individu ou cette nation cherche à « étendre son information-structure, son style de vie, considérant que tout le monde doit l'accepter, l'admirer, le partager. Toute structure socio-économique différente de la sienne [...] une structure barbare et puisque la sienne lui a permis d'accéder à la dominance, les autres doivent l'imiter » (Laborit, p.297). On retrouve ici cette peur de la différence et le désir de son oblitération que nous avons perçus à travers certaines médiatisations états-uniennes, qu'il s'agisse de films, de brochures officielles pour les soldats ou même de journaux. C'est ce discours qui leur a été servi depuis le plus jeune âge et qui a formé leurs esprits, leur conception du monde. Cette phrase que nous avons citée en exergue du premier chapitre, affirmant qu'« il n'y a pas de Monde réel [et que] pour penser il faut établir un monde imaginaire appelé Langage », détient une clé de lecture : nous co-créons le monde en le dialoguant. Nous soutenons donc, avec Merleau-Ponty, que notre moyen premier de communication est notre corps, de par les médiations qu'il nous permet autant que celles qu'il nous fait subir. C'est en ce sens que nous analysons la démarche singulière de Willard : il ressent le besoin de se reformer afin de retrouver un état à partir duquel il puisse se réinscrire dans la co-création simultanée avec le monde et sortir de cet état de passivité et

d'assujettissement. Il s'aperçoit, à sa manière, de la « fermeture informationnelle » qu'a opérée sur lui son environnement et il cherche à se rouvrir.

Le traitement moral d'*Apocalypse Now* fait probablement partie des éléments qui ont provoqué la confusion chez les spectateurs. Le fait qu'il nous place dans des situations complexes avec des personnages qui n'ont pas la même réaction nous oblige à revoir nous-mêmes nos propres conceptions. Le film refuse de fournir une réponse claire, ce qui, pour quelqu'un habitué à recevoir « d'en haut », de faire partie du groupe majoritaire, peut être inquiétante. Cependant, le film ne fait que nous placer dans une posture nous obligeant à affronter ces séquences de façon individuelle. C'est ce que nous faisons d'emblée, mais souvent de façon inconsciente et irreflexive.

III.II UNE MORALE DE L'AMBIGUÏTÉ

La philosophe Simone de Beauvoir a exploré le concept de morale dans son ouvrage *Pour une morale de l'ambiguïté*. Elle y développe une théorie pour l'Humain émancipé, créateur, qui ne ressent pas le manque comme vide à combler, mais plutôt comme condition de l'être. Comme il s'agit d'un pan de la démarche de Willard, nous avons cru bon d'en étudier les modalités. Cet Humain émancipé ne recherche plus « le rêve d'une objectivité inhumaine [incarner en Dieu]; il comprendra qu'il ne s'agit pas pour lui d'avoir raison aux yeux d'un Dieu, mais d'avoir raison à ses propres yeux. Renonçant à chercher hors de soi-même la garantie de son existence » (de Beauvoir 1947, p.21). Cette « raison » n'est cependant pas une chose à prendre à la légère et ne justifie pas d'agir chaotiquement selon la fantaisie du moment :

Bien loin que l'absence de Dieu autorise toute licence, c'est au contraire parce que l'homme est délaissé sur la terre que ses actes sont des engagements définitifs, absolus; il porte la responsabilité d'un monde qui n'est pas l'œuvre d'une puissance étrangère, mais de lui-même et où s'inscrivent ses défaites comme ses victoires. Un Dieu peut pardonner, effacer, compenser; mais si Dieu n'existe pas, les fautes de l'homme sont inexpiables. [...] Ce qui définit tout

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

humanisme, c'est que le monde moral n'est pas un monde donné, étranger à l'homme et auquel celui-ci devrait s'efforcer d'accéder du dehors : c'est le monde voulu par l'homme en tant que sa volonté exprime sa réalité authentique. (de Beauvoir, p.23 et 25)

Il s'agit alors pour l'individu de se définir en tant qu'un élément d'un ensemble plus vaste, et la « morale de l'ambiguïté, ce sera une morale qui refusera de nier à priori que des existants séparés, puissent en même temps être liés entre eux, que leurs libertés singulières puissent forger des lois valables pour tous » (de Beauvoir, p.26). Comme nous l'explorerons au prochain chapitre à travers notre propre « méditation », il ne s'agit pas de trouver un point d'ancrage solide, mais bien plutôt d'expérimenter et d'accepter le caractère organique et relatif des règles morales. En refusant ainsi de se définir par rapport à une liste définie comme « ensemble absolu », qui impose de l'extérieur la validité de telle ou telle action, l'individu est de cette manière invité à assumer ses actes en évaluant leurs conséquences positives et négatives. Il s'agit d'une morale qui se veut révolutionnaire et on peut ainsi la rapprocher des mouvements marxistes qui ont tout au moins fondé certaines bases d'actions des résistants vietnamiens. La « morale » derrière la résistance vietnamienne en est une d'émancipation, et si les dirigeants avaient contracté des alliances avec les puissances communistes, il est bon de se rappeler les mots du patriarche français de la séquence de la plantation dans *Apocalypse Now* :

The Vietnamese are very intelligent; you never know what they think. The Russian want to help them: come and give us your money, we're all communists; Chinese give us guns, now we're brothers. They hate the Chinese; maybe they hate the American less than the Russian and the Chinese. I mean if tomorrow the Vietnamese become communists they will be Vietnamese-Communists and this is something that you never understood you American.

La morale va donc au-delà de toute appartenance politique ou sociale et serait plutôt perçue comme un dénominateur commun qui n'est pas définitif, mais toujours en *re*-définition. De

même, pour Simone de Beauvoir, plusieurs incohérences sont inhérentes aux définitions morales communistes, qui fondent en partie le bassin conceptuel de la philosophe, et il s'agit plutôt de retenir le caractère révolutionnaire de l'entreprise. Cette « résistance » aura pour but ultime la liberté en ce que celle-ci pourra « découvrir un principe d'action dont la portée sera universelle. [...] Se vouloir moral et se vouloir libre, c'est une seule et même décision » (de Beauvoir, p.34-35). Cette morale se définit hors du paternalisme que l'on retrouve dans le monde occidental. Celle-ci est plutôt infantilisante et cherche à *prendre en charge* l'individu. Elle élabore un état des choses tangible et simple – plutôt simpliste –, auquel l'enfant impressionnable se heurte, et vient lui « fermer son ouverture » comme le formulait le docteur Laborit. Cette *invention* est décrite par Simone de Beauvoir comme étant le « monde des adultes ». Celui-ci est conçu pour être « Le monde véritable » et, dans ce monde,

il ne lui est permis [à l'enfant, à l'individu] que de respecter et d'obéir; naïvement victime du mirage du pour autrui, il croit à l'être de ses parents, de ses professeurs : il les prend pour des divinités que ceux-ci cherchent vainement à être et dont ils se plaisent à emprunter l'apparence devant des yeux ingénus; les récompenses, les punitions, les prix, les paroles d'éloges ou de blâme lui insufflent la conviction qu'il existe un bien, un mal, des fins en soi, comme il existe un soleil et une lune. (de Beauvoir, p.52)

Dans cet univers inventé, celui qui possède le pouvoir se l'approprie en imposant sa façon de voir le monde, en se présentant tel un colosse imperturbable. Malheureusement pour ces pauvres, le monde n'a que faire de ces petites inventions humaines et se plaît à démontrer, avec la patience de la marée, à quel point leurs pieds d'argiles sont friables. C'est ce monde qui se détériore peu à peu dans les yeux de Willard : ce dernier ressent le Monde comme une puissance intransigeante face à l'erreur, mais bienveillante face à l'humanité. S'il décide finalement de mettre fin aux jours de Kurtz, c'est en effet parce que la forêt « lui a

demande »³⁰ et non pas parce que ses supérieurs, ces *pères déconnectés*, le lui ont commandé.

Nous remarquons que, majoritairement, le film ne nous propose pas de réponses : il nous met en présence de situations « problématiques ». Il nous confronte et nous oblige à nous questionner, d'une part, mais d'autre part, il nous place devant la démarche d'un questionnement. Que ce soit devant la séquence du *san pan*, celle de l'attaque des hélicoptères, devant les agissements attribués à Kurtz, ou bien encore face aux discussions de Willard avec le haut commandement, les Français de la plantation ou son dialogue avec Kurtz, on demande au spectateur de réagir. C'est que la conception morale, contrairement à la loi, n'est pas un ensemble strict et édicté, mais plutôt un reflet, à un moment et en un point donné, de la conception du bien d'une société. C'est par son rapport à celle-ci que l'individu peut s'ouvrir au monde. Cependant, comme nous l'avons vu avec le docteur Laborit, ce rapport a simultanément l'effet inverse de lui clore des possibilités d'être, ou, à tout le moins, de les rendre moins probables. C'est au moment où cette conception stagne que peut s'atrophier la capacité de l'individu de réfléchir par lui-même cette relation aux autres. Relayant la morale « consensuelle » du groupe auquel il appartient, il ne sait plus ni expliquer ni défendre son point de vue, et l'agressivité le gagne³¹. Il ne s'agit dès lors plus d'une question d'idéologie puisque ce manque de réflexion peut affecter autant la gauche que la droite, les religieux que les athées, tout dépendants des groupes qui ont permis à l'individu le plus grand apport de « gratifications ». C'est à ce moment que l'instrumentalisation guette l'individu. Tant et aussi longtemps que l'individu est respecté, il peut accepter cette dernière, mais aussitôt que le « pacte sacré » est rompu, les conséquences peuvent être nefastes. Et nous avons vu que c'est ce qui est arrivé aux soldats de la guerre du Viêt Nam qui se sont peu à peu rebelles contre leurs supérieurs. S'apercevant que ces derniers étaient prêts à les envoyer à la mort sans pour autant que ce ne soit une nécessité stratégique, mais plutôt une obéissance aveugle à des ordres donnés par des gens

30 NOUS Y REVIENDRONS PLUS EN DÉTAIL.

31 NOUS NOUS RÉFÉRONS ICI À CERTAINS ÉCHANGES ENTRE CITOYENS LORS DE MANIFESTATIONS TELS QU'ILLUSTRÉS VERS LA FIN DE LOIN DU VIETNAM.

qui ne sont pas sur le terrain. Le tout, simplement, pour avoir une image « nette » : « Il m'est arrivé de perdre des hommes et des appareils uniquement parce que le lieutenant chargé d'examiner les films de nos bombardements ne distinguait pas très bien les dégâts occasionnés et exigeait de retourner sur l'objectif » (Virilio, p.142) se souvient le colonel Jack Broughton, tel que cité par Paul Virilio. Il s'agit d'une posture que l'on retrouve chez les « supérieurs » en général, d'être à ce point convaincu que jamais ne leur vient à l'esprit qu'ils puissent se tromper. C'est notamment le cas des généraux qui envoient Willard en mission, mais aussi celui de Kilgore, et, pendant un bon moment aussi, celui de Kurtz. Le traité pour une morale « de l'ambiguïté » proposé par Simone de Beauvoir propose ainsi une alternative consciente à cette soumission à la morale traditionnelle, sans pour autant entrer dans une dynamique de confrontation réactionnaire. Ce que nous comprenons avec elle, mais que nous pouvons voir chez Willard est que

le souci moral ne vient pas à l'homme du dehors ; il trouve en lui-même cette question anxieuse : à quoi bon ? Ou, pour mieux dire, il est lui-même cette interrogation urgente ; il ne la fuit qu'en se fuyant, et dès qu'il existe il répond. On dira peut-être que c'est pour *soi* qu'il est moral, et qu'une telle attitude est égoïste. Mais il n'est aucune morale à laquelle ne puisse s'adresser ce reproche qui se détruit aussitôt lui-même ; car comment me soucierais-je de ce qui ne me concerne pas ? Je concerne les autres et c'est moi qu'ils concernent ; c'est là un verite indecomposable : le rapport moi-autrui est aussi indissoluble que le rapport sujet-objet. (de Beauvoir, p.102)

Nous retrouvons ici cette acceptation d'un état de fait qui ne demande qu'à être actualisé. Aussitôt qu'il y a vie, il y a le choix, et ce choix, afin qu'il soit positif, doit se faire en toute honnêteté. Pour plusieurs, cependant, plus particulièrement pour les soldats, le chemin à faire avant de trouver ce genre de paix intérieure est encore long et demande des sacrifices personnels. Il demande à revoir le rapport à son propre *ego*, à sa culpabilité – bref à son implication dans le monde. Nous verrons au prochain chapitre comment *Apocalypse Now* aborde ces questions.

CHAPITRE TROISIÈME

Je n'ai reçu en héritage ni dieu, ni point fixe sur la terre d'où je puisse attirer l'attention d'un dieu : on ne m'a pas non plus légué la fureur bien déguisée du sceptique, les ruses de Sioux du rationaliste ou la candeur ardente de l'athée. Je n'ose donc jeter la pierre ni à celle qui croit en des choses qui ne m'inspirent que le doute, ni à celui qui cultive son doute comme si celui-ci n'était pas, lui aussi, entouré de ténèbres.

Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. p.11.

Maintenant n'espère plus que l'espoir
Là où tu vas, les vents sont méchants
La lumière y envoie ses flèches noires
Plus de chemin, il se fait en marchant

Richard Desjardins, « L'étoile du Nord », *Boom Boom*.

Nous avons emprunté le long chemin afin de nous rendre à ce point de notre dissertation. Dans notre premier chapitre, nous avons abordé les médiations de l'événement connu comme la « Guerre du Viêt Nam » ou la « Guerre états-unienne », selon le point de vue. Une ligne du temps a ainsi été reconstituée afin de poser les bases de notre analyse. Nous avons ensuite observé comment la guerre avait été représentée dans les journaux, dans les magazines et à la télévision, pour comparer avec les différents témoignages plus ou moins fictionnalisés, à savoir les récits de vétérans, les films, les livres ainsi que les *comicbooks*. Nous avons pu mesurer le niveau de mise en scène de l'information, ce qui nous

a permis d'affirmer que le soi-disant « réalisme » référentiel à l'égard de ce conflit est particulièrement controversé. C'est ainsi qu'il nous est apparu nécessaire d'aborder le phénomène à partir de cette compilation de points de vue afin d'en extraire la nature exemplaire. Dans le second chapitre, nous avons analysé comment *Apocalypse Now*, à travers le personnage de Willard, est fondé sur l'incapacité du soldat à revenir à sa vie quotidienne et lui propose, sous la forme d'une mission hautement symbolique, un retour sur les lieux de ses angoisses afin de les y affronter. Nous avons observé que la formation des soldats ne leur permettait d'aucune manière de réfléchir à la place qu'ils occupaient à l'intérieur du conflit. En effet, nous avons remarqué que l'armée tentait plutôt de former des machines, voire des pièces de machinerie, et que cela avait un effet particulièrement néfaste sur les soldats. Ces derniers se retrouvaient alors instrumentalisés et formés afin de réagir de manière rigide à des stimuli particuliers, alors que l'aspect chaotique de la guerre de guérilla demande au contraire une adaptabilité et une souplesse qui n'a pas fait partie de l'enseignement (cela, entre autres, à cause d'une conception héritée des représentations et des films issus de la Seconde Guerre mondiale). Aussi, s'ils ont été envoyés faire la guerre qu'ils croyaient juste, ils se sont vite aperçus qu'ils étaient plutôt sacrifiés pour des considérations plus complexes qu'elles ne leur avaient été présentées. Ils ont de cette manière été confrontés à l'obligation de retrouver une indépendance morale à l'égard des discours contradictoires qui étaient produits et qui cherchaient à normaliser leur expérience sous forme de narration. Celle-ci prenait définitivement le pas sur les événements dont ils avaient été témoins. *Apocalypse Now*, à travers sa médiation d'un processus similaire, se veut un pas en ce sens.

Dans ce troisième chapitre, nous explorerons la proposition faite par le film *Apocalypse Now*. Nous ferons d'abord remonter l'héritage conceptuel, dont est issue la formation du soldat, à une application simplifiée de la théorie cartésienne du corps et de l'*ego*. Nous tenterons dans un même temps de reproduire, à l'échelle du film, la démarche cartésienne : nous considérerons Willard comme un Descartes moderne effectuant une série de remise en question afin de tenter de trouver un « point » solide sur lequel baser son

existence, démarche que le film met en scène sous la forme d'une mission. La référence à Descartes sera donc double : d'abord d'un point de vue négatif, puisque la compréhension élémentaire que l'on peut avoir de l'enseignement militaire est qu'il oblige le corps du soldat à se départir de son ego pour se mettre à la charge de l'institution ; puis, d'un point de vue positif, en tant que démarche de remise en question afin de se (re)constituer un *ego* indépendant. Cependant, la démarche de Descartes n'est pas suffisante pour comprendre l'étendue de la démarche entreprise par le personnage dans le film. Nous la compléterons avec les apports de Maurice Merleau-Ponty, puisqu'il accorde une attention particulière aux perceptions sensibles – en tant que rapport de l'individu au monde –, et que c'est justement de cette manière que le cinéma travaille afin d'élaborer un cheminement de conscience. Fort de ces acquis théoriques, nous analyserons les conséquences psychologiques de la guerre du Viêt Nam sur les soldats en insistant, suivant Emmanuel Lebigot, sur l'importance de référer à ceux-ci comme étant des traumatismes et non pas, comme il est de convention aux États-Unis, en tant que syndromes de stress post-traumatique. Pour se sortir de cet état, il devra user d'une certaine *posture* – l'appareillage – à partir de laquelle nous poserons les bases d'un *devenir-homme*. Ainsi, ce que nous tenterons de développer ici est une exploration philosophique et morale à partir du film. Cette œuvre s'offre comme matériel de réflexion que nous mettrons en dialogue avec d'autres œuvres philosophiques. Ce faisant, nous actualiserons la proposition faite par le film qui est de remettre en question et de confronter nos conceptions morales personnelles afin d'en renforcer la valeur.

I. UNE CERTAINE CONCEPTION DU CORPS

I.I DONNEZ-MOI UN CORPS, JE PRENDRAI VOTRE ESPRIT

Il nous a semblé intéressant de faire une généalogie du soldat occidental états-unien en le considérant comme un produit tardif de l'hypothèse cartésienne. En effet, cette conceptualisation d'un corps machine distinct de l'esprit permet d'inféoder le corps-objet à l'esprit-sujet. Force est de remarquer que, bien qu'il y ait une certaine filiation, une certaine simplification s'est développée. Le soldat, qui pâtit de ce détournement théorique, est

devenu un simple corps-machine utilisable par le haut commandement, qui se réserve le « rôle » de l'esprit. À l'intérieur d'*Apocalypse Now*, le personnage de Willard effectue certaines remises en question qui le mènent à s'émanciper de ce rapport imposé. Il adopte donc une démarche semblable à celle de Descartes afin de s'extirper de l'objectivation de son propre corps. Nous analyserons ici la démarche de Willard en regard des *Méditations métaphysiques* de Descartes.

La première séquence montre une mise en scène cinématographique de la (re)chute d'un esprit flottant, reinvestissant un corps qui ne se comprend plus, qui ne sait plus s'habiter, nous informe – emotivement, intellectuellement, symboliquement – de l'état de ce corps, celui du personnage Willard. Le tout commence avec le son des hélicoptères en hors champ et une rangée d'arbres à l'image. Il y a une distorsion dans le son, comme s'il s'agissait d'un lointain souvenir. Il y a ensuite une musique qui s'élève, « The End », des *Doors*, musique à la fois psychédélique et apocalyptique. Juste avant d'entendre la voix du chanteur entamer « This is the end, beautiful friend » une attaque au *napalm* est lancée sur la rangée d'arbres. Sur les plans d'arbres en flammes, nous voyons le visage d'un homme, à l'envers, en surimpression. On nous montre tout autant certains plans de sa chambre d'hôtel, désordonnée, qui nous suggèrent que l'homme n'est pas dans le meilleur des états. Il s'agit là d'un telescopage et d'une projection à rebrousse-temps, car ce plan d'attaque au *napalm*, qui n'a pas encore eu lieu selon la temporalité du film, tout comme les plans de Willard, qui représentent le « maintenant », sont racontés au passé par la voix hors-champ de Willard³². Cette dernière nous informe qu'il se confesse à nous – nous prend à témoin – de l'histoire de cette « dernière mission ». L'utilisation d'une lentille « teleobjectif » (pour nous présenter ce moment du film que l'on n'a pas encore vu, mais que le héros a déjà vécu), ainsi que la surimpression sont utilisées de façon à nous présenter l'expérience et l'état de Willard comme une sorte d'onirisme apocalyptique. Dans un étrange mélange sonore, le bruit des hélicoptères se fond dans le bourdonnement d'un ventilateur et les fonds enchaînés cessent

32 SELON WALTER MURCH (ONDAATJE 2009), C'EST UN PLAN DE LA SÉQUENCE OÙ LE COLONEL KILGORE DEMANDE UNE ATTAQUE AU NAPALM SUR LA FORÊT POUR POUVOIR SURFER PLUS RAPIDEMENT.

aussitôt. On se retrouve dans cette chambre d'hôtel et le plan qui nous symbolise la levee du heros est un plan subjectif à la camera, qui donne un effet quelque peu fantomatique à ce mouvement corporel. Une voix désincarnée (hors champ), que l'on associe tout de même immédiatement à ce corps que l'on voit, en amorce, devant la fenêtre, s'exprime : « Saïgon. Shit! I'm still only in Saïgon ». Nous sommes devant un corps vide, se mouvant tel un automate, c'est-à-dire sans volonte propre et ne reagissant plus qu'aux aleas de son environnement. En ce sens, il nous apparaît que ce corps n'est plus le lieu d'une incarnation (d'un *ego*), mais plutôt, une sorte de champ de bataille où a lieu un combat entre les restes de cet *ego* defait et un esprit agite tentant de le *posséder* rageusement. Le corps remue, entre dans une sorte de transe imprimee par l'agitation de cet esprit desincarne³³. On nous montre Willard qui cherche à traverser l'illusion de son propre corps, à détruire les vestiges de sa corporeite illusoire. Alors que la musique recommence à jouer en trame de fond, Willard s'abrutit les sens à l'alcool. Il pratique ses techniques de combat rapproche et frappe le miroir, lui causant une blessure à la main. Finalement, il fait une roulade sur le lit defait. Les plans sont saccades et presentes en sautes (*jump cut*) : il est au sol, adosse au lit, nu; il pleure, il sue, il saigne (*pain is weakness leaving the body* ?). Il doute au plus haut point de l'existence même de sa personne et de son corps. Les réactions de Willard sont une performance au premier degre de l'attitude de Descartes, lorsque ce dernier nous dit : « je me considerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses » (Descartes 1992, p.67). Il y a dans ces postures (theorique et physique) une affirmation désespérée tout autant qu'un nihilisme envers ce qui est pratiquement perçu comme un *corps étranger*. Tous deux abordent la folie et lui menagent une place dans leur *ordre du monde*³⁴.

33 NOUS REVIENDRONS UN PEU PLUS BAS SUR LES BASES PSYCHOLOGIQUES DE CET ÉTAT PROCHE DE LA TRANSE EN RAPPORT AUX PATHOLOGIES DE SOLDATS EN ÉTAT DE CHOC TRAUMATIQUE.

34 TOUT COMME KURTZ, QU'ON ENTENDRA QUELQUES INSTANTS PLUS TARD, ET QUI RACONTE SON RÊVE OÙ IL IMAGINE ÊTRE « A SNAIL ON THE EDGE OF A SHARP RAZOR » CE QUI EST POUR LUI UNE MÉTAPHORE DE SON ÊTRE AU MONDE.

Cependant, au contraire de Descartes, Willard sort momentanément de sa reclusion. À la suite de cette séquence, il est réveillé par le froid de l'eau sur son corps : on tente de le ressaisir, on lui refuse cette mise en doute ; le *Grand-Esprit* du Haut Commandement rappelle à lui l'extension de *Sa* volonté. Des soldats viennent le chercher pour l'emmener devant ses supérieurs. La facture est alors plus réaliste, et on nous présente la séquence réellement comme une intrusion dans sa vie, puisque l'un des soldats ainsi que la caméra sont placés à l'extérieur de la chambre, la porte ouverte. Willard, regardant dans leur direction s'écrie : « Buddy you gonna shut the door ». Les soldats le forcent à prendre une douche froide et le cri de Willard, saisi par le froid, se fond dans le vrombissement des moteurs d'hélicoptère lors de la transition visuelle et temporelle qui nous amène tous au camp principal des supérieurs hiérarchiques de Willard. Ces derniers ont une mission à lui donner. Il suspend son doute systématique le temps de quelques courbettes dans un décor presque théâtral, qui cherche à donner l'impression d'un confortable chez soi états-unien malgré la *dys*-position géographique. C'est que cette maison mobile à l'allure frêle vers laquelle il est conduit a tous les éléments pour faire croire à une petite maison de banlieue états-unienne. Les petites décorations de plastique, un petit lampadaire, une table de patio. À l'intérieur, malgré la minceur des murs, il y a un mobilier empesé et riche : fauteuil en cuir, système de son, table de verre et buffet en bois. Tout cela nous fait justement plutôt penser à un improbable décor de théâtre qu'à un lieu réellement habité. Toujours ce corps vide ou plutôt déserte, qui répond par habitude aux questions « pièges » des supérieurs, et ce, dans une sorte de danse préprogrammée ; l'apparence de rouages bien huilés. Il y a plusieurs plans lors de cette séquence qui représentent le point de vue subjectif de Willard, le plus surprenant étant celui du regard caméra d'un des représentants de l'armée. Avec ce début de film, on tente ainsi d'amener le spectateur à réellement s'identifier au personnage principal en faisant ainsi coïncider leurs points de vue respectifs. Cependant, on sent bien que la démarche de distanciation de Willard est enclenchée. Il les écoute lui présenter la mission, il écoute aussi l'enregistrement de la voix de Kurtz, philosophant sur sa propre posture : « I've seen a snail on the edge of a razor blade, that's my dream, that's my nightmare, walking on the edge of a sharp razor », « we must kill them, pig after pig, cow

after cow, villages after villages, army after army and they call me an assassin. What do we call it when the assassins accuse the assassin... ». C'est à ce moment que le General lui explique qu'il doit aller à la recherche de Kurtz, qui est accusé de meurtre, afin de « terminate the Colonel's command. Terminate with extreme prejudice ». Bien qu'il accepte leur mission – qu'il appelait de tout son être lorsqu'il était en *repos* – sans trop poser de questions, sa voix desincarnée nous indique simultanément de ses réserves : « I took their mission. What the hell else was I gonna do. But I really didn't know what I'd do when I'd find him ». Ses réactions ainsi que cette réflexion en voix hors champ nous permettent d'affirmer qu'il ressent l'instrumentalisation dont il est victime comme s'il devinait sans le voir un détail fallacieux dans leur mascarade. Autrement dit, un sentiment d'inquietante étrangeté qui lui permet de percevoir autrement son quotidien³⁵.

Cette mise en scène nous permet de saisir, en même temps que Willard, le schéma de pensée qui mène le destin du soldat. Celui-là même que nous avons vu au chapitre précédent et qui implique que l'on doit indiquer, voire *illustrer*, au soldat sa place dans l'armée, car il ne peut lui-même comprendre la réalité et l'enjeu global de la Guerre du Viêt Nam dans laquelle il est impliqué, parce qu'elle serait beaucoup trop complexe pour lui³⁶. Il s'agit en quelque sorte du « prix à payer » pour convaincre autant d'individus à donner leur vie pour leur patrie. On tente de les prendre en charge, tellement qu'on s'attend à ce qu'ils mènent à bien n'importe quelle mission qui pourrait leur être assignée. Willard retourne ensuite à sa solitude et reprend son scepticisme systématique. Nous ne prétendons pas que le questionnement de Willard soit aussi élevé que la recherche de Descartes, mais il n'en est pas moins ontologique, à sa juste mesure. On pourrait aisément l'entendre dire les paroles mêmes de Descartes : « et comme si tout à coup j'étais tombé dans une eau très profonde, je suis tellement surpris,

35 L'UNHEIMLICH « COÏNCIDE TOUT BONNEMENT AVEC CE QUI SUSCITE L'ANGOISSE EN GÉNÉRAL », « CETTE VARIÉTÉ PARTICULIÈRE DE L'EFFRAYANT QUI REMONTE AU DEPUIS LONGTEMPS CONNU, AU DEPUIS LONGTEMPS FAMILIER », « L'ÉTRANGEMENT INQUIÉTANT SERAIT TOUJOURS QUELQUE CHOSE DANS QUOI, POUR AINSI DIRE, ON SE TROUVE TOUT DESORIENTÉ », « SERAIT UNHEIMLICH TOUT CE QUI DEVAIT RESTER SECRET, DANS L'OMBRE, ET QUI EN EST SORTI », « QUELQUE CHOSE QUI EST POUR LA VIE PSYCHIQUE FAMILIER DE TOUT TEMPS, ET QUI NE LUI EST DEVENU ÉTRANGER QUE PAR LE PROCESSUS DU REFOULEMENT » (FREUD [1919] 2005, p.209-263). LE RAPPORT À L'ANGOISSANT SERA DÉVELOPPÉ PLUS LOIN.

36 CF. LE SCHEMA DE THE SOLDIER'S GUIDE.

que je ne puis ni assurer mes pieds dans le fond, ni nager pour me soutenir au-dessus » (Descartes, p.71). Tous deux sont à la recherche d'une *prise* sûre, d'un appui solide pour experimenter le monde. Bien que leurs demarches puissent être semblables, elles diffèrent en ce qui a trait à l'environnement dans lequel elles prennent place : Descartes effectue ses reflexions dans le confort d'une chambre, retire du monde sensible, tandis que Willard est sans cesse interrompu par les surgissements de ce monde venant ponctuer et alimenter ses reflexions : « I needed the air and the time. Only problem was I wouldn't be alone » dit-il.

Ainsi, bien que Willard soit, tout autant que le Descartes des *Méditations*, un personnage projectif, plein de possibles et de *devenirs*, il a toujours à sa disposition un monde dans lequel se projeter, alors que l'autre doit chaque fois l'inventer. Cette distinction, à savoir que l'un effectue sa demarche dans le monde et l'autre en retrait, est l'une des clés de compréhension de notre argumentaire. Pour Willard, la projection et l'introspection n'abolissent jamais la part d'extériorité qui requiert son action. Le monde s'impose à lui et lui apparaît de plus en plus comme une part importante et nécessaire de sa demarche. Pour lui, il n'y a aucune hiérarchisation : les deux moments se complètent l'un l'autre et sont nécessaires. C'est à travers son rapport au monde qu'il peut se réfléchir. Pour Descartes au contraire, c'est l'action intellectuelle et rationnelle qui est supérieure. En effet, ce dernier remet en doute jusqu'à la matérialité même du monde en la posant comme une illusion des sens³⁷. Bien qu'au moment où on rencontre Willard dans le film, celui-ci se place dans une posture qui est d'emblée spéculative, la *pregnance* du monde, qui sans cesse agit sur lui, demeure intacte. Son rapport à cette extériorité lui permet d'observer son entourage comme autant de voies d'action possibles qui se présentent à son esprit. Nous pourrions dire que, si Descartes place sa foi en Dieu, Willard la place dans le Monde, chacun se ménageant ainsi un espace spirituel. Les personnages que croise Willard représentent, à travers le film, en tant qu'objets symboliques, ces *réflexions* – comme doubles tout autant que comme

37 « JE SUPPOSE DONC QUE TOUTES LES CHOSES QUE JE VOIS SONT FAUSSES; JE ME PERSUADE QUE RIEN N'A JAMAIS ÉTÉ DE TOUT CE QUE MA MÉMOIRE REMPLIE DE MENSONGE ME REPRÉSENTE; JE PENSE N'AVOIR AUCUN SENS; JE CROIS QUE LE CORPS, LA FIGURE, L'ÉTENDUE, LE MOUVEMENT ET LE LIEU NE SONT QUE DES FICTIONS DE MON ESPRIT ». (DESCARTES, P.71, 73)

cheminements de sa pensée – qu'il expérimente par procuration. D'une part, il y a ceux qui viennent le confronter aux illusions qui lui ont été inculquées sur l'état des choses de la guerre; d'autre part, il y a ceux dans lesquels il peut se projeter afin d'évaluer la viabilité de telle ou telle « voie », ou les sacrifices à effectuer afin de continuer. Ainsi, Kilgore, les *bunnies*, les Français de la plantation et les montagnards de Kurtz font partie de la première catégorie de personnages, tandis que le Tigre, Clean, Chief, Chef, Kurtz et Lance représentent la seconde. Kilgore et Kurtz entretiennent cependant un rapport un peu plus ambigu. Ils sont en quelque sorte les deux faces d'un même problème, puisque, comme Willard le remarque, Kilgore est autant coupable de ce dont on accuse Kurtz. Or, il s'en différencie par le fait qu'il reste fidèlement dans les rangs de l'armée, alors que Kurtz choisit de devenir un renégat. Kilgore, comme la rencontre avec le haut commandement que nous venons de voir, exprime avant tout une épreuve d'instinct de conservation en ce sens que Willard doit user de son intelligence pour camoufler ses doutes et contourner ses « adversaires » sans les attaquer de front.

Selon Coppola, lorsque John Milius a écrit le scénario, il avait l'*Odyssée* en tête et Kilgore serait l'équivalent du Géant qu'Ulysse doit éviter par la ruse. Bien qu'épique pour le spectateur³⁸, cette séquence n'est pas déterminante pour Willard par l'action qui y prend place, mais plutôt par le sous-texte qu'il y perçoit. Elle ne fait que lui confirmer qu'il y a une anguille sous roche et que la raison réelle derrière les accusations contre Kurtz repose sur d'autres bases que sa soi-disant folie. La démesure de Kilgore, les *death cards* qu'il laisse sur son sillage, le trouble d'attention qui survient à tout moment où le sujet du *surf* surgit (qui vient d'ailleurs justifier l'attaque d'un village entier simplement parce qu'il veut avoir les meilleures vagues disponibles dans ce coin de pays), sont autant de raisons de douter de sa capacité rationnelle à diriger un bataillon en temps de guerre. Cependant, tout comme on l'a vu plus haut, ce sont ces *fous*, les mêmes qui prenaient plaisir à collectionner les oreilles à la demande de leurs supérieurs, qui étaient tolérés, considérant qu'ils *contribuaient* à l'effort

38 NOUS ANALYSERONS PLUS LOIN ET EN DÉTAIL CETTE SÉQUENCE, EN RAPPORT À SES EFFETS POSSIBLES SUR LE SPECTATEUR.

de guerre³⁹. Cette rencontre fragilise un peu plus la confiance qu'il porte en l'armée. Willard est bien conscient que de tels hommes survivent et progressent malgré tout. Il reconnaît et comprend l'usage que fait l'armée de tels hommes tout autant qu'il sait que ces derniers sont honnêtes envers à eux-mêmes, qu'ils sont en accord avec leur propre morale. Face à cette *honnêteté* propre d'un Kilgore, il décide d'agir en retournant contre lui sa propre faiblesse : sa vanité. Lorsque le souffle du *napalm* fait tomber les vagues tant espérées, la réplique de Willard lui laisse entendre que c'est de sa faute. De plus, peut-être par vengeance, voire par espièglerie (probablement un peu des deux), il lui vole sa planche de *surf* – l'attaquant ainsi là où il est le plus vulnérable : son ego de mâle⁴⁰. Kilgore est un être d'apparence : son *look* dandy avec son chapeau et son col jaune, l'utilisation de musique pour renforcer l'effet de peur, tout cela accentue cet aspect hypermasculin de l'archetype du soldat tel qu'il le personnifie. En frappant au niveau de ses affects, c'est son moral que Willard atteint et la marque qu'il laisse ainsi est plus profonde que n'importe quelle cicatrice physique. Kilgore les poursuivra, mais pas indéfiniment. Il envoie des hélicoptères patrouiller le delta avec un enregistrement sonore demandant à Lance de lui rendre sa planche. Comme Willard connaît cette force de Kilgore – la capacité de tout *voir d'en haut* –, ils se camouflent sous les arbres en attendant que ce dernier cesse sa chasse par peur de voir son ego encore plus entaché : « he doesn't want everyone up river to know that we stole his board » dit Willard. Pour adoucir l'attente, ce dernier sort du bateau avec Chef afin d'aller chercher des mangues. Après quelques plans où ils s'enfoncent dans la jungle et où Chef lui raconte son histoire, la posture de Willard change. Il se met aux aguets et ses muscles se tendent, ses genoux fléchissent un peu et sa démarche ralentit : l'œil ausculte l'espace. Au contraire, Chef s'inquiète et s'affole, demande à Willard s'il s'agit de *Viet Cõng*. Il ne scrute rien, mais supplie pratiquement Willard de son regard. Les plans portent plus particulièrement sur ce dernier :

39 « THIS MEANT THAT MEN LIKE TATE, THE EXCEPTIONS WHO ENJOYED KILLING, WERE ALMOST NEVER PUNISHED. IN THE UNITS WHERE THE COMMANDING OFFICER INSISTED ON EARS FOR EVERY BODY COUNT, NOBODY SAID ANYTHING – NOBODY WAS PUNISHED OR REPRIMANDED. THE TATES DELIVERED FOR THE McNAMARAS ». (NEALE. P.93-94)

40 LE RAPPORT ENTRE LE SOLDAT ET SA MASCULINITÉ A ÉTÉ ÉTUDIÉ PAR RAYA MORAG DANS SON LIVRE DEFEATED MASCULINITY. POST-TRAUMATIC CINEMA IN THE AFTERMATH OF WAR (VOIR LES CHAPITRES 6 À 10 POUR L'ÉTUDE SUR LES FILMS SUR LA GUERRE DU VIỆT NAM).

Willard s'arrête devant un buisson, arme pointée, et c'est un tigre qui en bondit. Le spectateur n'entend que des coups de feu et Chef qui crie d'epouvante, mais nul ne sait ce qui arrive réellement puisque ce n'est pas montré à l'image. Celle-ci nous montre certes Willard devant le tigre, le regardant avec intensité, puis se retournant pour revenir jusqu'au bateau, mais il s'agit de la seule confrontation visible, on ne voit pas s'il lui tire réellement dessus. En opposition à son calme, l'agitation de Chef ressemble pratiquement à de l'hystérie. Ce dernier recite, comme une litanie, « never get out of the boat, never get out of the boat », ce à quoi Willard ajoute : « unless you were going all the way ». Ce que l'on comprend ici, c'est que le bateau est une métaphore de l'institution militaire : tant qu'on se laisse porter, on est habité d'un sentiment – qu'il soit avéré ou faux – de sécurité. Lorsque, au contraire, on en descend, on doit être prêt à affronter le monde et à s'affronter soi-même. Le bateau n'étant plus qu'un outil ponctuel. Le tigre est alors le symbole de toutes les embûches auxquelles on peut avoir à faire face, mais il est aussi une représentation de la part sauvage que l'on doit retrouver (selon la conception de Milius), ou apprivoiser (selon celle de Coppola). Malgré ces deux interprétations, remarquons que Willard ne fait activement ni l'un ni l'autre : il ne fait qu'aller à sa rencontre.

Si la séquence précédente concernait la part sauvage de l'homme, la suivante fait référence aux instincts de domination et d'accouplement. Comme l'être humain est un animal civilisé, les bagages culturels propres à chacun viennent compliquer ces interactions. Lorsque les personnages arrivent à la station de Hau Phat, ce que l'on remarque d'abord, à travers le travelling de la caméra, c'est l'étalage d'objets de desirs qui renvoient à ces instincts, plutôt que le camp de ravitaillement. On y retrouve des motos de course, des magazines *Playboy* et il est plus facile d'y avoir illégalement de la *panama red* (une variété de cannabis demandée par Chef) que légalement de la gazoline demandée officiellement par Clean avec les papiers en règle. Remarquant cela, Willard usera de sa force pour intimider le commis recalcitrant en l'attrapant par le col pour le sortir de derrière son petit bureau. Pour se racheter – confirmant de cette manière une certaine soumission face à Willard –, ce dernier leur offre des billets pour le spectacle des *bunnies* ainsi qu'une bouteille d'alcool pour

Willard. Ce serait par ces *besoins artificiels* marqués par la culture états-unienne que le commis cherche à les amadouer pour se faire pardonner.

Les interactions avec les *bunnies* qui en résultent se divisent en deux rencontres. Lors de la première, l'action se déroule sur un stade de fortune érigé avec, en son centre, une grande scène. L'ambiance s'échauffe rapidement lorsque les vedettes, *Miss December*, *Miss May* ainsi que la *Playmate of the Year*, se tremoussent sur la scène – en costumes *sexy* de *cow-girl*, d'Amérindienne et de soldat – et invitent les soldats à leur prouver leur virilité. Tout au long du spectacle les voix de Clean, Chef et Lance qui scandent des obscénités ressortent au milieu des bruits de la foule. Il y a un plan d'insert de Willard qui, quant à lui, se tient à l'écart. Alors que, dans les plans suivants, la foule perd le nord et assaille la scène, les filles seront rapatriées dans leur hélicoptère et tirées de là. Les plans qui étaient jusqu'alors rapprochés s'élargissent (le producteur des *bunnies* laisse tomber une grenade fumigène ce qui vient obstruer l'objectif au sol) et le son synchrone s'estompe en un lent fondu pour laisser la place à la musique d'ambiance extradiegetique. Ils parcourent ensuite une certaine distance sur la rivière. L'équipage les recroise en amont alors qu'un cyclone – tout à fait réel – a fait et fait encore des ravages. Le camp *medevac* est complètement en ruine et les quelques soldats qui s'y trouvent encore semblent complètement perdus. Willard, qui fait le tour pour trouver le C.O. (*Commanding Officer*), est interpellé par le producteur, avec lequel il négocie une heure avec les filles contre deux barils d'essence. Ce que l'on nous montre cependant, ce sont surtout des humains ne sachant plus comment dialoguer, chacun, chacune parlant sans réellement écouter l'autre. Ces êtres sont en fait profondément seuls et cherchent des rapports sains avec d'autres personnes. Lance, de son côté, est montré en train de mettre de la peinture de camouflage sur l'autre modèle tandis qu'elle parle de ses expériences de séances photos. Si Chief reste sur le bateau, Chef et Lance passeront un moment chacun avec une *playmate* ce qui empêchera Clean de pouvoir en rencontrer une. Willard a droit à un moment privé puisque l'on ne nous montre pas ce qui lui arrive. Dans *The Apocalypse Now Book*, on apprend qu'une scène fut filmée entre Willard et l'une des

playmate, mais qu'elle fut retirée au montage, laissant à Willard un moment de solitude loin de tous, même des spectateurs.

C'est après ces quelques portraits humains qu'a lieu la séquence du *san pan* que nous avons analysée dans le chapitre précédent. Cette mise en scène du massacre de My Lai, qui survient juste avant la mort de Clean, nous fait penser au fait que ce jeune noir de 17 ans représente non seulement la nonchalance de la jeunesse, mais aussi son innocence. C'est toujours celle-ci qui est la première à être sacrifiée lors d'une guerre. La vie de Clean, en tant qu'elle est la personnification de l'innocence, est perçue ainsi comme le prix à payer par l'équipage pour leur geste. Cette mort survient aussi juste après le milieu du film, moment où l'équipage traverse la frontière entre le Viet Nam Sud et le Viet Nam Nord, au pont de Do Lung. Cette frontière symbolique marque un point de non-retour : ils sont à présent en milieu sauvage, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus du tout protégés — pris en charge — par les machines états-uniennes. La rivière, seul élément le reliant alors à Kurtz, devient — la métaphore est révélatrice — un « circuit câble directly plugged into Kurtz » nous dit Willard. Leur bateau est à présent (c'est ainsi que le décrit Coppola), une « machine à remonter le temps » qui les mène aux Français de la plantation. C'est ainsi qu'au moment de l'enterrement de Clean, Willard sera accompagné par les *fantômes* de la guerre d'Indochine qui l'informeront sur leur expérience et lui permettront de passer au stade suivant de son développement. On peut en effet comprendre qu'une fois le deuil de son innocence engagé, il peut déjà tirer certaines conclusions des conséquences de la guerre, en même temps qu'il peut s'ouvrir à d'autres expériences que la sienne. La naïveté que contient cette innocence est aussi un certain aveuglement. En la perdant, il devient plus critique et c'est ce qui préparera la prochaine étape. Durant ce court répit, Willard connaîtra (à nouveau?) l'amour. Il passera la nuit en compagnie de Roxanne Sarraut, jouée par Aurore Clément, qui était mariée à un soldat de cette autre guerre (d'Indochine). Elle représente une sorte de vestale — bien qu'elle soit plutôt veuve que vierge — qui l'initie à certaines profondeurs qu'il n'avait pu, jusqu'alors, approcher. Elle se souvient ce que se demandait son « little lost soldier » dans l'angoisse de ses nuits : « Am I a beast or a God »? C'est à Willard, cet autre être perdu, qu'elle répondra

pleine d'empathie : « But you are both ». Ainsi pacifié par l'amour gratuit de cette femme, tout autant que par son opium, Willard sera plus fort pour affronter son conflit intérieur. Sa propre femme l'ayant repoussé à cause des repercussions de la guerre sur son âme et son corps, Roxanne lui offre, de manière désintéressée, à la fois son expérience, sa compréhension et son affection. Ce qui est défini comme étant sa masculinité est donc compris sous sa potentialité positive. Ce que l'on peut comprendre de son discours est ceci que le conflit naît de la séparation, et que les contradictions ne doivent pas être considérées séparément, mais bien ensemble, telles les composantes de l'humanité propre de chacun. Contrairement à Descartes, c'est la coexistence d'expériences en apparence contradictoires qui nourrissent les réflexions de Willard; ce sont les divergences dans les perceptions qui l'informent, qui *révèlent* la nature des choses.

Le voyage à travers le temps continue et ils remontent jusqu'au début du siècle, période couverte par *Heart of Darkness*. Cette autre source d'*Apocalypse Now*, qui traite autant d'imperialisme que du fossé entre les civilisations, est utilisée ici pour illustrer cette remontée vers le passé colonial, et explique que le bateau est attaqué par des flèches et des lances rudimentaires. Willard remarquera assez rapidement que les flèches ne peuvent pas leur faire de mal et qu'il s'agit à nouveau d'une épreuve. Lui, Chef et Lance cesseront le feu, mais Chief refusera de laisser tomber et continuera d'attaquer; il sera transpercé d'une lance. Chief, le capitaine de bateau, incarne ainsi la soumission aveugle du soldat à la hiérarchie. Celui qui ne réfléchit pas aux implications de ses actes et qui a remis la majeure partie de son libre arbitre à l'institution. Ce refus de baisser les armes devant ce qu'il considère être l'*ennemi* et le refus de laisser passer le *san pan* sont provoqués par cet aveuglement. Willard, devenu critique, ne peut plus suivre les ordres sans discernement, ce qui explique que le conflit avec Chief s'envenime. Cependant, ce conflit aura d'étranges conséquences sur les conceptions de Chief, qui seront elles-mêmes illustrées par la résistance qu'il offre. Nous la percevons d'une part en tant que désir de rester dans l'aveuglement confortable maintenu par la simple exécution des ordres et d'autre part comme un soubresaut positif d'affirmation de soi. Bien que mu par un désir de se défendre contre le changement apporté par Willard,

Chief agit selon sa conscience en l'attaquant. Il y a, au dernier moment de sa vie, l'émergence d'un esprit de résistance qui a été provoqué par son évolution vis-à-vis de Willard. Il y a une force derrière ce désespoir qu'il est bon de reconnaître et qui nous permet de comprendre que pour que la résistance soit bénéfique, elle ne doit pas être nourrie par un désir de vengeance, mais plutôt être accompagnée d'une capacité d'adaptation. Nous considérons que le type d'humanité présente à travers Chief représente une autre *couche* dont se dépouille Willard juste avant d'arriver au campement de Kurtz qui symbolise un point *ab origine* tel que défini par Mircea Eliade, à l'origine du temps⁴¹. Cet espace de la dernière confrontation est celui du mythe primordial : c'est un point où tout semble suspendu et gangréné, en attente du pouvoir positif symbolique que porte Willard en lui-même et qui permettra de retrouver un certain ordre. Nous pourrions aussi arguer qu'il s'agit de l'espace du subconscient, au centre de lui-même, lieu du refoulement⁴². C'est à ce moment que Chef, le *saucier*, prend toute son importance. Il représente alors l'homme ordinaire, celui qui ne voudrait que cuisiner et boire sa bière avec ses amis, tranquille. Celui qui devant le tigre, la part sauvage de son être, ne peut que fuir, car il ne saurait la dompter. Il manque tout autant à ce personnage la volonté de s'adapter au monde qui l'entoure que le désir de se remettre en question. Reste dans son univers de cuisine, il aurait pu survivre, mais il est « sorti du bateau » et ne peut retourner en arrière. La confrontation avec Kurtz lui sera fatale. Willard ne peut que continuer vers l'avant, Chef symbolise alors le dernier rempart à franchir afin de se dépouiller de ses dernières illusions. Ce dernier sera tué par Kurtz, qui en offre la tête à Willard. Tout comme la mort de Clean, celle de Chef doit être causée par un élément extérieur, elle doit être subie. En lui offrant sa tête, Kurtz impose à Willard la responsabilité de cette perte. Un nouveau niveau du deuil doit être atteint par Willard pour pouvoir

41 ESPACE QU'IL APPELLE AUSSI *IN ILLO TEMPORE* ET QUI REPRÉSENTE LE TEMPS DES MYTHES ET DES DIEUX AVANT L'ARRIVÉE DES HOMMES, C'EST LE TEMPS HORS DU TEMPS DES TRANSES ET DES RITUELS (LE SACRIFICE DE KURTZ EN SERA UN). (ELIADE [1963] 2009). NOUS RETROUVERONS CE TYPE DE TEMPORALITÉ, ÉTUDIÉE EN RAPPORT À L'APPAREIL, PLUS LOIN.

42 ON VERRA À LA SECTION II LES IMPLICATIONS D'UN POINT DE VUE PSYCHANALYTIQUE ET PSYCHOLOGIQUE DE CETTE COMPARAISON.

continuer. Après avoir perdu sa naïvete, c'est une certaine conception de son humanite qu'il doit perdre à present.

Cette sequence represente le temps des rituels tribaux, le temps des mythes. C'est pourquoi la « torture » que fait subir Kurtz à Willard doit être perçue comme un rituel de purification afin de preparer son corps et son esprit pour qu'il puisse accomplir le sacrifice (Mauss 1899, en ligne). Au bout de cette epreuve, rituellement obligatoire, c'est un espace de paix – à la fois hors de lui et en lui-même – que trouve Willard. Avant de pouvoir operer le sacrifice, il passe quelques jours avec Kurtz et l'observe. Les plans à l'eclairage pictural qui etaient privileges lors des premières rencontres – où Kurtz est figure, plutôt que presente, tel un astre lointain et non pas comme un semblable; toujours seul à l'image – font place à des plans plus neutres et realistes. La transition s'effectue au moment du transfert de la tête, où l'on voit Kurtz en attirail de guerre. Elle se termine lorsque Willard se reveille alors qu'il fait jour et que Kurtz, assis sur des marches de pierre, lit certains articles du *Times*. Ces articles defendent que les États-Unis sont en train de gagner la guerre et transmettent ces demi-verites que nous avons vu au premier chapitre. Willard s'aperçoit que Kurtz est encore un homme et que les mensonges de l'institution l'ont empêché d'appréhender le potentiel positif qu'il peut y avoir dans sa demarche. Le verdict impose par l'institution militaire d'une culpabilite sans remission n'est pas reconnu par Willard. Bien entendu, nous n'abordons pas cela d'un point de vue juridique ce qui impliquerait la distinction entre les differentes definitions de responsabilite. Toutefois, nous remarquons que Willard se place à l'exterieur de ces considerations. Il comprend ce qui a mene Kurtz au point (mort) où il en est et il refuse de lui en laisser porter l'entière responsabilite. Kurtz represente l'instrumentalisation de la rationalite ainsi que les revers que cela peut comporter. Cet intellect, ainsi que son developpement en rapport à l'armee, le maintien dans une sorte de ruban de Möbius : il a ete envoye pour gagner la guerre, et c'est cette volonte de victoire qui l'a pousse à s'emanciper de l'armee qu'il trouvait trop contraignante. Il aperçoit en fin de parcours de l'inutilite de ses actions et de l'inevitable conclusion de cette guerre, sans pour autant pouvoir se resoudre à tout abandonner. Willard, au contraire, s'emancipe de cette

conception et n'agit plus en fonction de la guerre, mais en fonction du monde qu'il habite. Au moment où l'intellect fait défaut, il se recentre sur sa sensibilité par rapport au lieu : « it smelled like death », « even the forest wanted him dead », etc. Alors que Kurtz lui demande si réellement ses « methods are unsound », Willard lui répond qu'il ne perçoit en fait aucune méthode. Il se place dans un espace de jugement désintéressé et non dans un esprit de vindicte. Kurtz assume les actions qu'il a posées, il estime qu'il a agi en toute bonne foi. Si la route qu'il a suivie mène à un cul-de-sac, il est prêt à en payer le prix. Par contre, il ne peut accepter d'être exécuté pour des raisons mensongères. Il veut répondre de ses crimes, non pas de ceux inventés par l'armée pour se débarrasser d'un élément qui s'est émancipé de leur joug. Le film s'attaque à cette représentation, tout autant hypocrite, de l'ennemi inhumain et démoniaque et cherche plutôt à le réintégrer à l'humanité. C'est la seule façon que perçoit Willard pour pouvoir tirer un apprentissage des erreurs de Kurtz. Puisqu'il ne le rejette pas en bloc, en l'excluant de l'expérience humaine, il peut le replacer dans un contexte et un espace-temps singulier, avec des causes et des conséquences. Il voit à ce moment que les points sur un tableau ne sont qu'un autre type de mise en scène et qu'un recalcul est parfois nécessaire.

Cette distanciation lui est certes permise par la rationalité, mais en en reconnaissant les limites. La théorisation et l'intellectualisation permise n'expliqueront jamais en entier l'expérience qu'il retrouve plutôt dans une vocation performative. C'est là, à notre avis, où Willard dépasse le cadre des *Méditations métaphysiques*, en ce qu'il laisse tomber toute forme d'illusion, jusqu'à la rationalisation de l'*ego*. Il accepte de devoir toujours composer avec les sens, malgré les incertitudes qu'ils portent, et qu'aucun point n'est immuable pour l'être humain. Il admet de plus que la stabilité n'est qu'une illusion de plus et qu'elle n'est accessible que par la théorisation, qui doit en retour être systématiquement remise en question. Seules la multiplication des expériences et l'ouverture aux interactions avec les autres et avec le monde peuvent lui offrir une certaine assurance, mais il n'est jamais à l'abri de l'erreur. Il doit à chaque fois trouver le courage d'agir, d'où la vocation performative de l'*être*. Si l'on peut dire, il se « considérerait, premièrement [enfin?], comme ayant un visage,

des mains, des bras, et toute cette machine composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un cadavre » (Descartes, p.75), mais pour lui, il s'agit là du point *zéro* et il se doit d'accepter les limites de ses propres perceptions. Il ne cherche donc plus à trouver quelque appui solide, mais, comme un draveur sur la rivière dansant d'un billot à l'autre, à *composer* avec celles-ci, s'appuyant sur l'une, toujours prêt à rebondir sur l'autre, en une éternelle danse. En sacrifiant Kurtz, Willard exorcise l'esprit torture de la guerre – il *met fin* à un mode de pensée stagnant – et permet aux survivants de faire face à leurs actions en les replaçant en contexte, en les assumant, pour pouvoir apprendre d'elles et ne plus reproduire les mêmes erreurs. Les montagnards repondront à cet acte selon leur tradition et accepteront Willard comme nouveau chef. Ce dernier sait cependant vers quoi mène ce chemin d'apparente liberté et refuse. C'est à ce moment où tous les obstacles ont été surmontés que le personnage de Lance prend toute son importance. Depuis le début du film, on ne peut s'empêcher de remarquer l'aisance avec laquelle il traverse les épreuves. Une première hypothèse pourrait être qu'il est au-dessus d'elles, alors qu'une autre pourrait affirmer qu'il ne les perçoit même pas. Si Kurtz représente l'esprit rationnel, Lance représenterait en quelque sorte l'esprit sensuel. Toujours dans le moment présent, il se laisse porter et flotter par ce que certains pourraient rapidement appeler le *destin*. Il se laisse autant porter par ses desirs et ses caprices : le chien qu'il enlève à Chef et qu'il garde pour lui, pour le perdre et le chercher alors que Clean vient de mourir; les nombreuses occurrences où il fume et celle où il prend une capsule d'acide, etc. Il est constamment en train de s'adapter ou de réagir à ce qui l'entoure, et ce, sans aucune rigidité. Cependant, à plusieurs moments, Willard le protège ou le ramène afin qu'il ne s'égare pas : notamment lors de la séquence du pont de Do Lung et face aux montagnards. Il faut attendre la toute fin du film où, pour la première fois, Lance semble se réveiller. En repartant en bateau sous la pluie avec Willard, il découvre pour la réalité du monde qui l'entoure. En se fiant au film, Lance représente aussi une innocence pure – la *playmate* sous-entend qu'il est un « pure boy » – que Willard a pu protéger tout en la laissant libre. Lance c'est également la jeunesse sacrifiée que Willard essaie de racheter, de guérir. Une potentialité d'être qui, malgré ses défauts, mérite d'avoir sa chance.

Willard recree le lien entre sa personne et son corps, entre ses possibilites et ses contradictions. Le film le laisse avec Lance, calme et presque serein, ne sachant trop comment il affrontera de nouveau la vie, mais persuade qu'il a retrouve la force de lui faire face. Certaines sequences ont ete filmees où il explique les faits et transmet l'histoire de Kurtz au fils et à la femme de ce dernier. Ce qui est certain, c'est qu'il a retrouve la force de se re-habiter : « La nature m'enseigne [...] que je ne suis pas seulement logé dans mon corps, ainsi qu'un pilote en son navire, mais, outre cela, que je lui suis conjoint très etroitement et tellement confondu et mêle, que je compose comme un seul tout avec lui » (Descartes, p.191), mais aussi qu'« il est absurde de pretendre que l'homme soit fait pour autre chose que pour vivre. Certes, il approvisionne des machines et il ecrit des livres, mais il pourrait tout aussi bien faire autre chose. L'important est qu'il fasse ce qu'il fait en toute liberte et en pleine conscience de ce que, comme tout autre detail de la creation, il est une fin en soi » (Dagerman, p.19).

I.II CE CORPS N'EST PAS UNE MACHINE

Willard explore ses possibilités et s'aperçoit que bien qu'il ne soit considéré par le Haut Commandement qu'en tant qu'un simple élément, il a le choix de ne pas être l'élément programmé d'une machine. Il [se re]trouve de cette manière [dans] un espace de liberté qui lui laisse une marge de manœuvre. Cette liberté n'implique pas une multiplication chaotique de choix pour autant. Willard ayant appris à connaître ses forces et ses faiblesses, à affronter ses peurs, ses desirs, peut dès lors agir dans le monde. Il atteint un etat de force tranquille, semblable à celui decrit dans les manuels de ces guerriers japonais, les *samurais*, qui agissent d'instinct et avec certitude quand, au moment d'agir, il n'y a plus d'espace pour le doute. Tout comme ces derniers, il a accepte l'inevitabilite de sa mort, et c'est à partir du sacrifice de son *ego* qu'il se retrouve prêt *pour l'action*. Dans l'*Hagakure*, le livre des *samurais*, il est dit que « The Way of the Samurai is found in death. When it comes to either/or, there is only the quick choice of death. It is not particularly difficult. Be determined and advance. To say that dying without reaching one's aim is to die a dog's death is the frivolous way of sophisticates. When pressed with the choice of life or death, it is not necessary to gain one's

aim » (Tsunetomo s.d., en ligne). Chaque acte est alors perçu comme une affirmation, dont le but est idéal et non obligatoire, dont il doit assumer les conséquences de façon personnelle et non plus cache derrière une série d'ordres qu'il aurait à suivre. C'est en suivant cette posture que Willard accomplit le sacrifice du Colonel Kurtz. Hors de l'action cependant, il redevient méditatif. Ces longues périodes de réflexion, bien qu'entrecoupées de moments d'actions forcées, lui permettent de reprendre contact avec le monde dans une sorte de passivité active (consciente) telle que l'on peut le décrire dans certaines théories du corps – du côté des arts martiaux, de la danse et du théâtre notamment. Bien que nous ne soyons pas entrés dans le détail de la théorie cartésienne, nous nous sommes aperçus de l'étroitesse de la conception séparée et hiérarchisée de l'esprit et du corps. L'exercice des *Méditations* est cependant un moment décisif et nécessaire, mais qu'il est important de réactualiser avec les nouvelles données qui nous sont accessibles aujourd'hui – et qui étaient tout autant disponibles à l'époque de la première sortie du film –, tant en philosophie qu'en médecine. Nous nous référerons ainsi aux théories de Maurice Merleau-Ponty, qui éclatent le rigide cadre cartésien pour en réinsérer les acquis dans une conception plus sensualiste.

Bien que nous n'adhérions pas aux conclusions cartésiennes, il y a un élément que nous devinons à la lecture de ses *Méditations*, malgré qu'il ne soit pas explicitement discuté par Descartes. Il s'agit d'une caractéristique qui nous paraît d'ailleurs éminemment cinématographique et qui serait propre à l'expérience humaine. Il s'agit de la capacité – de la nécessité même – à se projeter dans son environnement afin d'entrer en relation avec lui. Le travail de l'*ego* est un travail nettement projectif. En effet, l'humain, au-delà du stade animal où il se préoccupe seulement de la survie de l'organisme, se définit à travers une série de projections et de réflexions qui ont pour objectif de lui renvoyer une image du monde qui lui permette de l'habiter. Il ne s'agit alors plus d'être soumis à des réactions provoquées par des stimuli extérieurs, mais bien de co-créer le Monde à travers l'acte d'être. Cette création s'effectue par l'entremise des multiples médiations de nos organes. C'est chez le philosophe Maurice Merleau-Ponty, dans sa distinction entre l'espace orienté et l'espace intelligible, que nous retrouvons cette conceptualisation :

Dès que je veux thematiser l'espace corporel ou en developper le sens, je ne trouve rien en lui que l'espace intelligible. Mais, en même, temps cet espace intelligible n'est pas degage de l'espace oriente, il n'en est justement que l'explication, et, detache de cette racine, il n'a absolument aucun sens, si bien que l'espace homogène ne peut exprimer le sens de l'espace oriente puisqu'il l'a reçu de lui. [...] Si l'espace corporel et l'espace extérieur forment un système pratique, le premier étant le fond sur lequel peut se detacher ou le vide devant lequel peut *apparaître* l'objet comme but de notre action, c'est evidemment dans l'action que la spatialité du corps s'accomplit [...] On voit mieux, en considerant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalisation des situations acquises. (Merleau-Ponty [1945] 1989, p.118-119)

Ce que cela implique, c'est que le stimulus comme tel n'est ni la cause ni le declencheur de l'action, mais bien un segment d'information qui est immediatement analyse par l'individu. Ce n'est qu'à travers la relation qu'il peut avoir du sens.

Ainsi, le *san pan* qui apparaît pile au milieu d'*Apocalypse Now* ne provoque pas comme tel la reaction de Chief. À l'instar de Merleau-Ponty nous pourrions dire que sa conception du monde lui demande d'agir par rapport à ce stimulus en accord avec le programme qu'il a reçu de l'armee. Le « petit bateau propulse à la main »⁴³ est extrait des donnees informatives, en ce qu'il est reconnu par la « programmation » de Chief comme un element à examiner et à traiter. C'est ainsi que nous pouvons concevoir que les mots ne refèrent alors plus simplement à la *chose* qu'ils designent, mais bien simultanement à la relation que nous entretenons avec celle-ci. Cependant, dans le cas que nous venons de citer, nous avons utilise le malheureux terme de « programmation », qui ne represente pas en soi

43 TRADUCTION LITTÉRALE DE SAN PAN.

la relation de tout être humain à l'une de ces « données informatives », mais bien plutôt un type de relation particulière, qu'exemplifie celle de Chief. En effet, comme nous l'avons vu en partie au chapitre précédent, il s'agit d'une « programmation » que subissent les soldats et non d'un simple entraînement. Nous voyons donc apparaître ici l'un des paradoxes qui affectent le soldat. Cette « programmation » ne le considère pas en tant qu'individu, mais bien en tant qu'un élément de machinerie. Par contre, chez l'être humain il y a toujours un certain niveau de *résistance* qui entre en jeu, une tension entre deux pôles qui vient complexifier ces relations. Au moment où Chief réagit à l'apparition du *san pan*, il se fait l'expression et l'extension d'une force qui le dépasse. Il se *chosifie*, en ce sens qu'il renonce à sa volonté propre et laisse ses actions être dictées par une force hors de lui-même. Or, en agissant ainsi, il exerce tout de même son libre arbitre, en ce qu'il le cède de son propre gré. Il s'agirait là, pour nous, d'un type de dépersonnalisation négative parce qu'il remet, sans y avoir réfléchi, le libre arbitre à une autre force qui peut alors en user comme bon lui semble. L'acte de foi serait également un de ces types de dépersonnalisation.

L'ambiguïté présente ici repose sur le fait qu'il est impossible de déterminer avec certitude la positivité ou la négativité, sinon qu'*a posteriori*, c'est-à-dire une fois le résultat de l'action révèle. Plus encore, il n'y aurait que l'action qui serait jugée, et non pas l'individu lui-même impliqué dans la relation. Nous voulons mettre en relief le fait que l'individu doit toujours effectuer cet acte de foi, et ce, pour chacune des actions qu'il entreprend. Toujours selon Merleau-Ponty : « l'objet ne se détermine que comme un être identifiable à travers une série *ouverte d'expériences possibles* et n'existe que pour un sujet qui opère cette identification » (Merleau-Ponty, p.246 nous soulignons). L'objet apparaît à l'intérieur de cette relation de ce qu'il « se pense en moi » (Merleau-Ponty, p.248), il existe « toujours déjà » à travers l'expérience d'un corps. Cela ne minimise pas sa réalité, mais nous indique que celle-ci ne nous apparaît toujours qu'à travers notre expérience et nos sens : « le spectacle perçu n'est pas de l'être pur. Pris exactement tel que je le vois, il est un moment de mon histoire individuelle, et, puisque la sensation est une reconstitution, elle suppose en moi les sédiments d'une constitution préalable, je suis, comme sujet sentant, tout plein de pouvoirs

naturels dont je m'étonne le premier » (Merleau-Ponty, p.249). Si nous reprenons à l'intérieur de ce système les événements de notre film, nous nous apercevons que la démarche de Willard s'apparente à un éveil ; ce n'est pas encore le moment de l'intellectualisation, mais une expérience brute à cette conception de l'univers. La guerre du Viêt Nam « se pense » à travers le personnage de Willard, ce qui propose au spectateur le même genre de dépersonnalisation : « Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau » (Merleau-Ponty, p.249). Le périple entrepris par Willard a pour effet de lui permettre de trouver cet espace de dépersonnalisation positif d'où il peut agir en accord avec lui-même non pas en réaction au monde, mais en concordance avec lui. Il apprend à exercer sa sensibilité afin d'être en phase avec le monde, et ce, en apprenant à remettre en phase son corps et son esprit :

L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. [...] Ce qui nous permet de centrer notre existence est aussi ce qui nous empêche de la centrer absolument et l'anonymat de notre corps est inégalement liberté et servitude. Ainsi, pour nous resumer, l'ambiguïté de l'être au monde se traduit par celle du corps, et celle-ci se comprend par celle du temps. [...] C'est l'existence que nous avons trouvée dans le corps en l'approchant par une première voie d'accès, celle de la physiologie. Il nous est donc permis de recouper et de préciser ce premier résultat en interrogeant cette fois l'existence sur elle-même, c'est-à-dire en nous adressant à la psychologie. (Merleau-Ponty, p.101 et 105)

C'est un ensemble de liens organiques qui apparaissent alors à Willard et, en montrant cet éveil au spectateur, il se fait un partage d'expérience qui peut, ou non, être actualisée par celui-ci. Avant cet éveil, il y a un état que nous avons peu observé et qui est celui de l'être malade psychologiquement. Si nous voulons bien comprendre comment fonctionne la démarche d'émancipation, il est important de connaître l'état de stagnation psychologique

de l'individu. Cet état, tel que livré par la performance de Martin Sheen au début du film, a des repercussions physiques, mais il trouve ses sources dans le psychologique. Nous verrons dans la section qui suit, comment la dépression et l'autodestruction des soldats naissent dans un trouble de la représentation, de l'incapacité d'extérioriser et de médiatiser leur rapport au monde. Le traumatisme et le refoulement sont les principaux concepts que nous aborderons.

II. CONCEPTIONS DE L'ESPRIT

III.1 CECI N'EST PAS UN ESPRIT

Au cours de nos lectures préparatoires, nous avons rencontré plusieurs récits de soldats ayant des comportements autodestructeurs et dépressifs suivant leur expérience de la guerre. Nous nous attarderons ici plus particulièrement aux liens qu'entretiennent ces réactions avec la médiation. Il nous semble que derrière ce refus de vivre – qui ne signifie pas nécessairement la volonté de mettre un terme à sa vie –, c'est un trouble de la représentation du soldat pour le monde, mais aussi du monde pour le soldat, qui se dévoile. Pour nous aider à mieux comprendre ce phénomène, nous appuyerons notre propos sur les recherches de Merleau-Ponty, de Gilles Deleuze et des psychiatres François Lebigot et Pierre Fedida.

« La guerre ne peut se détacher du spectacle magique parce que la production de ce spectacle est son but même : abattre l'adversaire c'est moins le capturer que le captiver, c'est lui infliger, avant la mort, l'épouvante de la mort » (Virilio, p.7), nous dit Paul Virilio dans son ouvrage *Guerre et cinéma : Logiques de la perception*. Les victimes de ce spectacle sont les soldats bien réels qui « l'alimentent », qui vivent et expérimentent le « réel » de la guerre. La retransmission officielle qui en découle est l'arme ultime de l'institution. C'est pourquoi la multiplication des récits réussit à rendre compte de chacune de ces singularités et justice aux sacrifiés, aux voix isolées. L'expérience n'est définitivement pas sans heurts, et les survivants ont parfois l'impression qu'ils auraient peut-être mieux fait de périr avec leurs camarades. C'est à travers leurs récits que ces soldats peuvent appréhender le *réel* de leur expérience. Comment ces récits sont-ils décrits par les survivants? Ils sont tour à tour qualifiés

d'incompréhensibles, d'irréels ou d'impossibles. Ces réactions pourraient s'expliquer par le trauma directement lié aux événements vécus par les soldats. Voici comment le docteur Lebigot décrit l'effet de l'évènement traumatique :

Dans sa traversée, le bloc traumatique repousse les représentations (les signifiants) et les émotions qui leur sont associées. On reconnaît là ce qui fait l'effroi, la disparition de toute pensée, de toute émotion. Pendant un moment, le sujet a été privé de langage. Or comme l'homme est un être de langage et, dans cet instant, c'est pour lui comme s'il avait été déshumanisé. Comme s'il avait été exclu de la communauté des hommes, abandonné des siens. (Lebigot 2011, p.16)

Il insiste aussi sur le fait que le traumatisme est causé par une perception en présence et que, de ce fait, il ne peut pas être vécu par procuration. Nous voyons donc ici la nécessité d'un traitement tout à fait différent pour le soldat victime d'un traumatisme ou pour une nation que l'on qualifie plus symboliquement comme étant traumatisée. L'« incrustation » de l'évènement traumatique est permanente et explique la résurgence, qu'elle soit immédiate ou différée par rapport aux dits événements. Voici comment le psychanalyste schématise le trauma :

En haut du schéma. Il y aura le monde extérieur, puis la barre du pare-excitation, qui délimite le dehors du dedans. Sous le pare-excitation, il y aura le réseau des représentations, c'est-à-dire un grand espace qui forme l'essentiel de l'appareil psychique. En bas du schéma, il y aura une ligne épaisse représentant ce que Freud appelait le refoulement originnaire. Cette barre sépare l'espace des représentations et celui tout en bas des épreuves originnaires : c'est-à-dire les premiers éprouvés du fœtus et du nourrisson avant que le langage ne lui permette de les nommer. (Lebigot, p.14)

Le traumatisme est alors un événement qui traverse le pare-excitation pour se rendre jusqu'au « refoulement originnaire ». Pour le Colonel Kurtz, il s'agit du moment où il a été témoin de ce que d'autres ont appelé un acte barbare (ce que lui ne fait nullement) : les

paysans vietnamiens ont coupé les bras de leurs enfants ayant été vaccinés par les médecins de l'armée états-unienne dans le but de les protéger contre ce qu'ils ont perçu comme un empoisonnement. À cette vue, Kurtz s'est mis à pleurer et voulait s'« arracher les cheveux ». Il veut ne jamais oublier ce dont il a été témoin. De ce moment traumatique, « résulte[nt] de puissants et durables sentiments de honte et d'abandon » (Lebigot, p.16), honte qui explique la haine que celui-ci (et que bien d'autres victimes) porte à l'humanité⁴⁴. Cette image traumatique cause l'« effroi » de la personne qui en est le témoin et a plusieurs effets pathologiques : au-delà de la honte, du sentiment d'abandon et de souillure, le traumatisé est angoissé, stressé, effrayé (jusqu'à la paranoïa), déprimé et devient le sujet d'une fascination morbide pour l'événement traumatique. Chez Willard, cela se traduit à travers son rapport à l'alcool, mais aussi lorsqu'il explique que lors de son premier retour à la maison, il ne cesse de s'imaginer de retour dans la jungle. Remarquons ici que le stress n'est qu'un des symptômes et n'est pas, comme dans la conception « canonique » états-unienne, centrale. Le docteur Lebigot explique que le stress est le symptôme qui est le plus apparent chez les traumatisés et qu'il s'agit selon lui d'une grave erreur que d'en faire l'élément primordial à traiter. En effet, la notion de stress occulte cette rupture de la couche protectrice qui est considérée comme étant *pressée* (*to stress*) plutôt que transpercée, ce qui ne rend pas compte de la pregnance des lésions psychologiques qui viennent s'incruster. Cela a pour effet que, si l'on envisage le trauma comme un stress, on ne peut concevoir qu'il soit toujours présent même lorsque le sujet semble guéri. Le trauma doit plutôt être compris comme une nouvelle donnée de la psyché individuelle et non pas en tant que trouble temporaire et chronique. Il est tout aussi intéressant de remarquer, à la lecture de l'ouvrage du psychanalyste, la distinction entre le moment de l'effroi – l'événement traumatique – et l'angoisse – qui pourra en résulter. À l'instar de Freud, il soutient que l'angoisse, malgré son caractère symptomatique, a une finalité plus positive en ce qu'il renforce « la défense de l'appareil psychique » (Lebigot, p.8). L'angoisse fait donc en quelque sorte office, à petite dose bien entendu, de « vaccin » contre le trauma. La relation consciente à l'angoisse

44 QUI EST ILLUSTRÉ NON PAS SEULEMENT PAR SA HAINE DE L'ARMÉE DES ÉTATS-UNIS, MAIS PAR LE DOCUMENT RÉDIGÉ QUE TROUVE WILLARD SUR LEQUEL IL A ÉCRIT AU CRAYON ROUGE : « DROP THE BOMB ! KILL THEM ALL ! ».

pourrait peut-être alors être considérée comme faisant partie du processus de renforcement psychique du traumatisé.

Finalement, nous souhaitons insister sur le dernier symptôme qu'est la fascination morbide. Afin que le trouble soit considéré pathologiquement comme un trauma, il doit être accompagné d'un syndrome de répétition. Autrement dit, « le sujet revit la scène comme s'il était en train de la vivre, c'est au détail près, détails qu'il a perçus sur le moment, et au temps présent » (Lebigot, p.25). Cette reviviscence de l'image traumatique peut avoir lieu en cauchemars ou, dans le pire des cas, de façon éveillée, simultanément à la réalité qui entoure l'individu. Cette répétition a d'ailleurs cela de particulier qu'elle est absolument identique à l'événement réel; il ne s'agit donc pas d'une reminiscence, « dans [laquelle] l'événement est retravaillé en permanence par les représentations comme dans le stress » (Lebigot, p.19). Cette connaissance, au sens fort, d'un inévitable « néant » vient modifier la perception du monde, vu que ce néant est sans cesse rappelé à l'esprit de l'individu. Pis encore, la fascination survient alors que le sujet commence à apprendre à vivre avec le trauma et reflète l'attachement de ce dernier à la scène traumatique, « constitu[ant] un contrepoids sérieux à l'angoisse. Elle est à l'origine d'un attachement au trauma qui va compliquer singulièrement la thérapeutique » (Lebigot, p.20). La donnée temporelle est rompue pour le traumatisé, considérant qu'il refait l'expérience du passé dans le présent. Il vit un schisme au niveau de sa contemporanéité, en ce sens que, par protection, il préfère vivre dans le passé avec la blessure plutôt que de réintégrer le monde et risquer de s'y perdre à nouveau, d'y retrouver sa propre annihilation. Ce type de refoulement, nous le retrouvons aussi exprimé chez Merleau-Ponty, là où « il fait comprendre notre condition d'êtres incarnés en la rattachant à la structure temporelle de l'être au monde » (Merleau-Ponty, p.99). Il soutient en effet que :

De même qu'on parle d'un refoulement au sens restreint lorsque je maintiens à travers le temps un des mondes momentanés que j'ai traversés et que j'en fais la forme de toute ma vie – de même, on peut dire que mon organisme, comme adhésion prépersonnelle à la forme générale du monde, comme existence

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

anonyme, joue, au-dessous de ma vie personnelle, le rôle d'un *complexe inné*.

(Merleau-Ponty, p.100)

C'est à travers ce rapport problématique à soi que l'individu réussit à apercevoir le rapport problématique de l'être-au-monde. À l'intérieur même de la forme « malade », le remède n'est jamais absent : il n'attend que d'être actualisé. Tout comme nous avons vu plus haut que le trauma provoquait l'angoisse qui, à petite dose, renforce le système psychique de l'individu, le fait de ne pas s'enlever la vie est *toujours déjà* un premier pas vers la guérison. Bien entendu, ce premier pas n'est malheureusement pas suffisant en soi, considérant que les pathologies cliniques sont beaucoup plus complexes, il permet néanmoins de garder l'espoir.

II.II CET ESPRIT N'A PLUS DE CORPS

Cependant, comme nous l'avons vu, les expériences des soldats en viennent à parasiter leur vie à des niveaux exemplaires – rappelons-nous ce soldat appliqué à construire un *bunker* dans son arrière-cour tel que décrit par Philip Caputo dans *A rumour of war* – et demandent tout de même certains traitements. Nous aborderons ici, en lien avec la proposition d'*Apocalypse Now*, le rapport entre la perte du Sens et la possibilité d'en retrouver l'investissement par l'action du corps dans le monde. Pour ce faire, nous nous référerons notamment à certains concepts théorisés par le psychanalyste Pierre Fedida qui, notamment, fut formé par Gilles Deleuze et qui a fortement été influencé par la phénoménologie.

Nous retrouvons chez Deleuze, dans *Logique du sens*, une sorte d'*origine* à la perte du Sens, dans l'« impassibilité » de la bataille. Pour lui, la bataille n'est pas simplement « un exemple d'évènement parmi d'autres, mais l'Évènement dans son essence » (Deleuze [1969] 1982, p.122). La bataille est complètement imperméable au sens en général et ne peut être perçue qu'à travers les particularités subjectives de l'individu. Elle est « neutre par rapport à toutes ses effectuations temporelles, neutre et impassible par rapport aux vainqueurs et aux vaincus, par rapport aux lâches et aux braves, d'autant plus terrible pour cela, jamais

présente, toujours déjà à venir et déjà passée, ne pouvant alors être saisie que par la volonté qu'elle inspire elle-même à l'anonyme, volonté qu'il faut bien appeler « d'indifférence » » (Deleuze, p.122). La séquence qui représente le mieux cette assertion est la séquence de l'attaque des hélicoptères telle qu'analysée par Jean-François Lyotard dans « Deux métamorphoses du séduisant cinéma ». Il y soutient que :

Le mouvement d'images et de sons, par lui-même, se prête en principe à l'éloquence narrative, et à la prescription séduisante qui l'accompagne. Mais ici, il vient un moment où la scène est saturée d'éléments sonores et visuels tous en déplacement ultra rapide, où l'œil et l'oreille sont excédés par les données et où le destinataire se met à souffrir d'un excès de réalité. Il y a un affolement sur la scène. Toutes les petites histoires esquissées auparavant sur les personnages principaux et secondaires sont détruites ou brouillées, rendues insaisissables en un instant. La scène se vide de sens. L'éloquence, et les prescriptions implicites qui lui sont associées s'effondrent dans le trop-plein d'informations. Le spectateur ne reçoit plus de la scène les prescriptions qui implicitement lui donnaient à intervenir : *Fais ceci, pense cela*. Il est en état de perte d'obligation. (Lyotard 1980, p.98)

C'est ainsi que Coppola réussit à transmettre au spectateur cette sensation de perte des repères telle que Lyotard l'interprète. Il le soulève de terre, visuellement à tout le moins, et le balance d'une cible à l'autre, d'une explosion à l'autre, d'une mort à l'autre, cependant que la « machine de vision » continue d'opérer son inlassable travail. Nous entendons cela à deux sens différents, mais complémentaires : d'abord le fait que le film continue de rouler, mais aussi au sens où chacun des soldats est un Dail retransmettant son point de vue au « cyclope » Kilgore.

Il s'agit en effet du genre d'expérience qui laisse une marque indélébile sur le soldat et qui lui impose une malsaine, mais inévitable, cohabitation avec l'événement traumatique qui est toujours réactualisé dans son présent. Pour le réalisme de la séquence, quatre

veterans furent engages pour personifier les voix des pilotes à l'ecran. Le technicien de son, Richard Beggs, se souvient que pour mettre les soldats dans l'ambiance, il les a places chacun dans une cabine insonorisee avec un casque radio achete dans un surplus d'armee, qu'il a eteint les lumieres et pousse le son exterieur au maximum si bien que, tandis que les casques coupaient le son, les vibrations enveloppaient les soldats. Remis ainsi en situation, « watching this image, and after half an hour or so, they're screaming at each other, and reliving it. It was pretty scary. One of the guy's wives had come to watch from the control room. When she heard him shouting 'I'm gonna get that dink bitch, and put the right skid right up her ass!' she started crying – she suddenly experienced what the war must have been » (Cowie, p.103). Balisee, ce genre de remise en scène de soi est un des types de cure abordee par Fedida dans son ouvrage *Corps du vide et espace de séance*. Celle-ci n'est cependant pas sans ecueil à eviter. Dans sa forme positive,

Cette *projection scénique* a toute chance d'augmenter la fonction de *représentation* et sous le rapport d'un choix imaginaire ideal (cf. la notion de personnage) d'objectiver pour le sujet lui-même une image bloquee de *soi*. Les tensions gestuelles suspendues, les attitudes caracteristiques immobilisees sur un sentiment, la volonte de « rendre » totalement expressive la plus profonde passion de soi donne à entendre qu'il s'agit là de tentatives de *possession de soi*, c'est-à-dire d'auto-captation *subjective* et d'annulation de sa transcendance par thematisation corporelle du Soi, c'est-à-dire de la subjectivite même. (Fedida [1977], p.246)

Cette pratique ne doit toutefois pas entrer dans les stereotypes psychologistes du theatre occidental classique. Il ne s'agit pas pour le patient de jouer un *texte* déjà ecrit, mais bien de « laisser le corps s'ecrire » (Fedida, p.256). Il y a un danger inherent à la pratique d'enfermement dans le monde de la representation qui, comme nous l'avons vu, peut procurer un certain confort illusoire à l'individu traumatise. Pour le soldat, le champ de bataille incarne cet espace problematique et qu'il le porte avec lui au-delà du lieu physique ; il s'agit pour lui de *son* monde. C'est pour cette raison que le fait de tenter le retrecissement

du monde à l'« expression scénique » « a le pouvoir, sous certaines conditions et dans certains cas, de résoudre avec succès sentiment névrotique d'échec, angoisse névrotique ou psychotique, trouble de caractère, etc. » (Fedida, p.248) que l'on retrouve chez certains sujets psychiatriques. La scène, en ce sens, « est vue ou pensée comme lieu physique – espace géométrique d'une représentation de soi – capable de se socialiser dans une intervention abstraite des positions et des rôles occupés par les autres » (Fedida, p.246). Pour le vétérinaire ayant vécu la guerre, cette remise en scène peut déclencher à l'intérieur de lui le processus psychologique nécessaire au dépassement du refoulement. Pour le civil, au contraire, la vision vient plutôt pallier le manque d'expérience en lui en proposant quelques-unes afin qu'il puisse ouvrir sa compréhension à ces événements qui ne l'ont jamais confronté de près. À notre sens, il s'agit d'une technique organique s'apparentant au processus présente par *Apocalypse Now*. On peut d'ailleurs le prendre au sens figure, car le spectateur est appelé à se jouer à travers le personnage principal et qu'on le force à se questionner moralement sur l'implication des gestes et des actes. Tandis qu'au sens propre, on peut considérer le film comme une mise en image de Willard en tant que soldat qui joue une mission en cercle fermé où la cible est une part négative de lui-même. Ainsi, les détracteurs du film n'auraient pas tort en le taxant d'œuvre refermée sur elle-même, malgré que cette caractéristique, suivant « l'expression scénique », puisse être perçue comme une qualité positive. Il y aurait une nécessité d'assumer cette posture, du moins temporairement, afin d'en épuiser les représentations, plutôt que de les laisser nous parasiter. C'est que, toujours selon Fedida : « L'expressionnisme – qu'il soit pictural, littéraire, plastique ou théâtral – comporte précisément toujours une vocation d'immobilisation du temps dans l'expression d'un sentiment, d'une idée ou d'une passion et par là, il cherche à rejoindre un certain ordre éthique, moral, scientifique ou religieux de valeurs conçues idéalement comme « hors de l'histoire » ou encore mythologiquement comme « hors de soi » » (Fedida, p.247). Ainsi, s'il n'est pas prouvé que cette technique puisse être positive lorsqu'elle est vue *par procuration*, il s'agit éminemment d'un espace à instituer, à ménager ; un nouveau « point » pour se (re)créer.

III. CELUI-CI N'EST PLUS UN SOLDAT

Nous voici rendus au point de notre dissertation où nous souhaitons synthétiser la posture que nous développons à partir d'*Apocalypse Now*. L'expérience traumatique est une expérience d'un schisme exemplaire de la psyche. Il introduit un nouveau rapport au monde et au temps problématique pour le sujet, qui fait alors l'expérience du passé dans le présent, incapable qu'il est de « faire le deuil » et de « laisser aller » l'expérience afin de continuer sa vie. Nous soutiendrons ici que le film a la capacité de présenter ce rapport en tant qu'il est lui-même une *expérience du temps et de l'espace posant problème*, fournissant ainsi un modèle pour appréhender ce type de schisme. *Apocalypse Now* met en scène une démarche individuelle du rapport au monde qui s'inspire de la tradition individualiste (qui provoquait les critiques de Leutrat que nous citons au premier paragraphe), mais qui a aussi comme source les philosophes transcendantalistes du début du XXe siècle (Ralph Waldo Emerson et David-Henri Thoreau). Cela lui permet de dépasser l'impasse qu'engendre la première posture en usant de l'indépendance que la seconde permet d'acquérir. Il nous aide de cette manière à remettre les événements en perspective et à rehumaniser les ennemis intimes. Le film propose une expérience d'être de façon symbolique et multiple, tout en ménageant une place à l'altérité. Les miroirs sont donc présentes comme des êtres à part entière permettant de réfléchir de possibles *devenirs* du sujet. En étudiant ce rapport tel que présenté à travers le prisme cinématographique, nous pouvons délimiter certains paradigmes essentiels. Nous percevons le cinéma de la même façon que l'anxiété telle qu'analysée par Freud, c'est-à-dire que, malgré la possibilité que les résultats de l'anxiété à forte dose soient néfastes, à petite dose, elle peut permettre un « renforcement psychique ».

Dans un premier mouvement, nous ferons le pont entre la psychologie et le symbolisme mythologique. Avec l'aide de la théorie développée par Joseph Campbell dans son livre *The Hero With a Thousand Faces*, qui fut d'ailleurs l'une des inspirations de Coppola, nous définirons l'expérience mythologique, pour ensuite préciser en quoi le cinéma est un

vecteur privilegie de ce type de recit. Comme il s'agit pour nous d'une therapie qui doit être active avant tout, nous observerons comment Eugenio Barba definit son concept d'*appareillage*. Il s'agit pour l'individu d'entretenir un certain rapport de reflexion et de projection de soi, mais aussi de se confronter à des experiences *extra-quotidiennes* afin de developper sa propre aisance à evoluer dans l'instabilite. Par contre, comme nous aurons accès à ce rapport *extra-quotidien* au corps à travers le cinema, nous etablirons comment Jean-Louis Deotte definit son propre concept d'*appareil* et comment les deux peuvent se completer. Le medium entre dans un rapport avec l'evènement, l'art et la culture qui est particulier et qui, dans une optique d'emancipation, ouvre un mode d'être du corps à travers le *jeu* (interactif) avec l'appareil. Finalement, cette nouvelle posture ethique, telle que nous l'analysons chez Willard, peut œuvrer comme une veritable force de paix afin de menager un *devenir-homme*, en ce qu'il se defini de façon minoritaire par rapport au pouvoir hegemonique des superieurs hierarchiques.

III.1 L'ÉCRAN MYTHOLOGIQUE

Le medium cinematographique est un vecteur de mythologisation de l'experience. Il repose sur certains ressorts symboliques qui participent du rapport entre l'individu et sa psyche – souvenir, inconscient, rêve – et les (re)presentent à l'individu en tant qu'exteriorites, sous forme de recits (narratifs ou emotifs). Selon Joseph Campbell, bien que l'individu entretient un rapport similaire avec le rêve ou avec le mythe, parce qu'ils utilisent tous les deux une grammaire symbolique, ils diffèrent en ce que le second provient d'un effort creatif alors que le premier est un « spontaneous product of sleep » (Campbell [1949] 2003, p.237-238). Tous deux cependant, rêves et mythe, sous un rapport initiatique, « touch and bring into play the vital energies of the whole human psyche. They link the unconscious to the field of practical action, not irrationnaly, in the manner of a neurotic projection » (Campbell, p.238). Ainsi, comme c'est ce type de rapport projectif qui nous interesse, le lien entre rêve, mythe et cinema (que nous apprehenderons tout à l'heure sous l'auspice de l'*appareil*) est perçu suivant cette vocation initiatique de l'individu. Bien que, pour accomplir cette visee emancipatrice, l'individu doive l'*actualiser*, le recit cinematographique,

mythologisant, l'invite sans cesse à entrer avec lui sous ce rapport. C'est dans le lien avec le héros (sous ses formes modernes ou traditionnelles) que cela passe. Chaque *figure* cinématographique – au sens large – a ce potentiel et n'attend que la bonne *note* pour résonner en harmonie. C'est que ce « langage », toujours selon Campbell, apporte une certaine élévation de la conscience :

to grasp the full value of the mythological figures that have come down to us, we must understand that they are not only symptoms of the unconscious (as indeed are all human thoughts and acts) but also controlled and intended statements of certain spiritual principles, which have remained as constant throughout the course of human history as the form and nervous structure of the human physique itself. (Campbell, p.239)

Le mythe est donc un portail ouvert vers la compréhension du *Tout* spirituel, de l'*énergie cosmique* que nous retrouvons chez Lawrence : « Myth is but the penultimate; the ultimate is openness – that void, or being, beyond the categories – into which the mind must plunge alone and be dissolved » (Lawrence [1931] 1978, p.240). Le récit cinématographique mythologique raconte donc l'histoire d'une chute ou d'une élévation d'un héros et des conditions de cette chute ou de cette élévation. Elle agit donc *toujours déjà* sous la forme d'un modèle proposé au spectateur qui y réagit selon sa propre morale.

C'est ici que nous intéresse justement le récit d'*Apocalypse Now*, en ce qu'il invite le spectateur à repenser son rapport moral au monde non pas de manière hiérarchique hiérarchique – qui vient imposer sa conception –, mais selon une forme ouverte de dialogue et de questionnement, ultimement sans réponse immuable. Il présente le personnage principal sous diverses formes, comme étant le Dieu de son propre univers – Dieu créateur faillible et non pas supériorité transcendante extériorisée – œuvrant vers sa propre mort (sacrifice), vers sa propre résurrection (renaissance). Selon les termes de Campbell : « The kingdom of God is within, yet without, also; God, however, is but a convenient means to wake the sleeping princess, the soul. The hero, the waker of his own soul, is himself but the

convenient means of his own dissolution. God, the waker of the soul, is therewith his own immediate death » (Campbell, p.241). Sous ce rapport symbolique, l'ennemi n'est jamais complètement extérieur au héros ; il symbolise plutôt ce qui l'empêche d'avancer dans son propre rapport au monde. Si l'éveil représente le pôle positif actif, l'ennemi est quant à lui compris comme la force négative d'inertie. Chacun fait partie intégrante du héros vivant : il agit toujours en interaction avec l'un et l'autre à la fois. Selon cette conception, le héros, Willard, doit vaincre sa propre forme stagnante, Kurtz en tant que Tyran sclérose, afin d'éveiller son esprit, Lance considéré comme princesse endormie symbolique. Attendu que, à la fin du film, il refuse de remplacer Kurtz, en baissant son arme et en reprenant la route, il redevient alors un homme ordinaire ; il rencontrera, tôt ou tard, un nouvel « ennemi » qui l'empêchera d'avancer. Campbell décrit plus loin une forme du héros atteignant un plus haut niveau spirituel, en ce qu'il s'émancipe du rapport hiérarchique et peut ainsi œuvrer à « racheter le monde ». Campbell le présente sous la forme patriarcale d'un rapport entre le père et le fils, que nous reprenons ici puisque cela sert notre propos – nous avons tout de même l'intuition que ce rapport peut s'effectuer entre « enfant » et « parent », peu importe le genre. L'auteur indique que « Two degrees of initiation are to be distinguished in the mansion of the father. From the first the son returns as emissary, but from the second, with the knowledge that "I and the father are one". Heroes of this highest illumination are the world redeemers, the so-called incarnations, in the highest sense. Their myths open out to cosmic proportions » (Campbell, p.32-323). Willard, en tant que figure du fils, et Kurtz, comme figure paternelle, se confrontent ; Willard en vient conséquemment à lui succéder. Cependant s'il prend sa place, ce n'est pas de façon superficielle afin de le remplacer en tant que maître, mais plutôt dans le but de réinvestir un espace stagnant et de redéfinir la figure qui habite cet espace. Si Campbell indique que ce héros a comme caractéristique que : « Their words carry an authority beyond anything pronounced by the heroes of the scepter and the book » (Campbell, p.323), Willard décide de ne pas faire usage d'un tel type de pouvoir. On pourrait penser qu'à travers le prisme cinématographique, plus près de l'échelle humaine, cette « autorité » menacerait de le convaincre du « pouvoir » qu'il a acquis lors de son périple. Ainsi, s'il a gagné en sagesse, il ne l'impose pas à autrui. Il n'entre pas dans le

recit mythique au point de se prendre au sérieux et conserve une certaine humilité humaine lui interdisant de se figer dans une figure autoritaire.

III.II L'APPAREILLAGE DU HÉROS INTÉRIEUR

Pour Eugenio Barba : « permettre au spectateur de déchiffrer une histoire ne signifie pas lui faire découvrir son "véritable sens", mais créer les conditions à travers lesquelles il puisse *s'interroger sur le sens* » (Barba [1993] 2004, p.149). Ainsi, il s'agit donc pour lui de développer une pratique corporelle qui permette de « créer [c]es conditions ». Nous retrouvons dans son livre *Traité d'anthropologie théâtrale*, une technique qui définit bien ce que nous avons perçu dans le film. Il effectue une distinction entre ce qu'il appelle des « techniques quotidiennes » et des « techniques extra-quotidiennes ». En ce sens, si « les techniques quotidiennes du corps visent la communication [...] à l'inverse, les techniques extra-quotidiennes visent l'information : littéralement, elles *mettent en formes* le corps en le rendant artificiel/artistique, mais *crédible* » (Barba, p.41). Elles sont cependant esquissées à partir des pratiques de jeu *théâtrales* – Mime, Butoh, danse balinaise –, mais le rapport qu'elles requièrent peut être calqué et appliqué à l'extérieur de celles-ci. Elles exigent de la part de l'individu qu'il s'impose une pratique corporelle qui le sorte du rapport quotidien pour se placer dans une situation de déséquilibre. Littéralement, elles l'entraînent en vue d'être à l'aise dans et malgré le déséquilibre afin qu'il puisse effectuer ses actions, déséquilibrées, le plus naturellement du monde. La raison pour laquelle ces « techniques extra-quotidiennes » nous intéressent, c'est qu'elles « dilatent, mettent-en-vision pour le spectateur et chargent donc d'un sens ce qui se trouve dissimulé dans l'action quotidienne; donner à voir c'est déjà donner à interpréter » (Barba, p.52) ; autrement dit : elles *appareillent* le corps de l'individu pour sa communauté. Barba donne en exemple un mime qui n'avait que quelques secondes sur la scène au moment où il passait en trombe en tendant un carton qui indiquait le changement d'acte. Ce dernier, pour projeter le plus d'énergie vers la foule, décida de se déséquilibrer en inclinant son corps vers l'avant et en s'efforçant de ne pas trébucher. Barba donne aussi en exemple les acteurs du Butoh qui,

entre autres, s'habituent à marcher les pieds toujours au sol et qui, lorsqu'ils se mettent à courir, ressemblent à des serpents fendants l'air.

Gardons en tête cette « extra-quotidiennete » et reexaminons la sequence du *san pan* à partir de celle-ci. Pour ces soldats, du moins pour Willard, l'acte de tuer en est devenu un qui est quotidien. Il ne pose plus problème et peut être effectuée de façon froide et détachée. Cependant, que fait Willard lors de cette sequence? Qu'elle soit consciente ou non, il y a une mise en scène du « meurtre » de la Vietnamiennne qui est effectuée. Celle-ci présente ce geste quotidien pour le soldat de « tuer un ennemi », mais en replaçant le tout dans un contexte moral et humain. En la tuant ainsi de sang-froid, Willard ajoute une certaine théâtralité à son geste, théâtralité qui vient créer un choc chez les témoins du geste et les force à *regarder* le geste pour ce qu'il est : un acte de violence insensé. Il les force tout autant à se poser la question de l'origine de cette violence : est-ce le moment où Willard tire? Celui où Clean appui le premier sur la gâchette? Le moment où Chief décide d'interpeller l'embarcation et donne des ordres à ses hommes, alors que ce qu'il cherche à faire est de prouver son ascendant sur Willard? Il s'agit là de plusieurs lectures possibles, mais l'intérêt apparaît surtout, pour nous, de cette capacité de soulever ces questionnements à travers un seul geste calculé. Pour Willard, il s'agit d'un pas en avant dans sa propre démarche d'émancipation et ces jeunes soldats sont les témoins de cette « pratique » (pour reprendre une terminologie théâtrale). Il nous semble retrouver ici une occurrence au niveau du personnage de ce qu'est l'*appareillage* pour Barba. Pour lui, il s'agit d'une technique de connaissance de soi qui permet d'élargir ses propres limites en tant qu'individu et en tant que créateur. Il y a un anonymat à aller chercher, une certaine dépersonnalisation, comme nous en parlions plus haut, et c'est dans le but de trouver cette posture que le théoricien a développé cette technique. Voici ce qu'il en dit :

Cet anonymat se conquiert à la première personne : fait non pas de ce que *l'on* sait, mais de ce que *je* sais. C'est le résultat de la révolte personnelle, de la nostalgie, du refus, du désir de se trouver et de se perdre ; c'est la nécessité de creuser en profondeur jusqu'à découvrir les cavernes

souterraines recouvertes par la roche et des centaines de mètres de terre compacte. [...] Il faut concevoir son propre spectacle, être en mesure de le construire et de le piloter vers le gouffre où il devra trouver, sous peine de sombrer, une nouvelle nature. Des significations que personne n'avait imaginées jusque-là et que ses « auteurs » eux-mêmes observeront comme autant d'énigmes. [...] Une partie du cerveau, des facultés de jugement, doit sombrer dans le silence. Pendant ce temps l'autre partie travaille sur des séquences microscopiques, comme si elle se trouvait face à une symphonie constituée de petits détails de vie, d'impulsions, de décharges, de dynamismes physiques et nerveux, mais dans un processus qui, pour l'heure, ne se soucie pas de représenter ou de raconter. Alors de ce silence vibrant, émerge un sens inattendu, si profondément personnel qu'il en devient anonyme. (Barba, p.71)

Pour atteindre cet état, il y a la nécessité de tout (re)mettre en jeu. Toutes ces choses que *l'on* nous a dites et faire le tri afin de trouver ce que ce « *je* » sait. Il nous semble en effet que c'est ce que Willard fait, à sa manière, en rapport à sa morale. À un autre niveau, c'est aussi ce qu'a fait Coppola avec son film. Il a piloté ce navire, sans pour autant lui imposer sa course, en le laissant devenir « de plus en plus bizarre ». Il a tout risqué, mais de façon juste assez contrôlée, pour que son film puisse être la représentation des questionnements moraux qu'il avait en tête, mais qu'il ne savait pas comment transmettre. Il a créé pour le spectateur « les conditions à travers lesquelles il puisse *s'interroger sur le sens* » (Barba, p.149).

C'est chez le réalisateur québécois Pierre Hébert, en rapport à sa propre pratique que nous retrouvons, à l'instar de Barba justement, la plus juste formulation du but de ces exercices techniques que sont l'appareillage et le développement des techniques extra-quotidiennes :

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

[cette] approche corporelle permet d'emprunter des voies originales que l'approche technique exclut. Elle permet de capitaliser le gain de maîtrise par la vitesse et la liberté plutôt que par la précision. Ce qui implique d'agir sur le dispositif de façon à toujours recréer la situation de difficulté et de défi. Il s'agit de maintenir une évolution qui repousse indéfiniment la possibilité d'une quelconque perfection, qui en exclut même l'idée. Ce qui permet de se perfectionner, sans que cela ne paraisse, et de devenir une sorte d'expert en maladresse. (Hebert 1999, p.36)

Cela demande une assiduité et une humilité en échange d'une liberté d'action. Bien qu'ici l'exercice représente la pratique de gravure sur pellicule chez Pierre Hebert, on peut le reporter sur l'être au monde, qui peut l'appliquer à lui-même dans sa façon d'interagir avec autrui. La base de la technique demande, tout « simplement », de sortir de sa zone de confort afin de ne pas tomber dans un état de stagnation. De plus, cette expertise en « maladresse » n'est pas conflictuelle avec la volonté de spécialisation, bien au contraire : après une phase d'entraînement et de perfectionnement, il est toujours possible d'expérimenter d'autres voies afin de perfectionner celle que l'on a choisie au départ. Pour l'individu en tant que créateur, pour celui qui a décidé d'assumer, comme nous l'avons vu avec Simone de Beauvoir, qu'il « est » son propre souci moral et que celui-ci comporte son rapport à autrui, cette pratique lui permet de se libérer du poids des contraintes de la communication. Non pas parce que celle-ci est simplifiée par sa pratique, mais bien plutôt parce que sa complexité est acceptée comme caractéristique constitutive et qu'elle doit être reconnue dans le discours même.

III.III L'APPAREIL CINÉMATOGRAPHIQUE

Ainsi l'œuvre – l'artiste – qui *appareille*, est celle qui, au-delà de sa communication, *met en forme* un certain niveau d'expérience. Elle contient en elle-même ses modalités de réception qui viennent non pas expliquer le sens, mais bien plutôt préparer le terrain pour en comprendre le sens. Si pour Eugenio Barba cela s'atteint à travers le jeu *extra-quotidien*, pour

Jean-Louis Deotte, c'est *l'appareil* qui permet le tout. Après avoir passé, aux sections précédentes, de la philosophie rationaliste à la philosophie sensualiste, puis de la philosophie à la psychologie, c'est par le Mythique que nous avons trouvé un espace qui permet d'effectuer le *jeu* cathartique. Nous tenterons à présent d'explorer le rapport au corps de ces mises en forme symboliques. En ce sens, si nous nous portons sur le rapport du créateur – acteur, philosophe, artiste – au monde, c'est que celui-ci émane à notre sens d'une posture humaine morale et non d'une posture sociale. À l'instar de Simone de Beauvoir, lorsque l'être humain appréhende le monde *en tant que* créateur, peu importe sa fonction sociale, il se constitue comme individu moral en rapport avec autrui.

Voyons d'abord comment cela se déploie dans la théorie de *l'appareil* de Jean-Louis Deotte. Pour lui, « cet état – l'apparence – [...] est le commun de toute communauté » (Deotte 2004, p.16) et il « faut partir de la mise en forme de l'apparence par des appareils culturels, comme le musée et l'exposition, [afin d'articuler], selon des époques différentes, selon des révolutions qu'il faudra distinguer, le corps et la loi » (Deotte, p.16). L'apparence est ainsi un espace topographique où se *jouent* toutes relations humaines. Quant à la loi, « qu'il ne faut pas entendre ici dans un sens limité, juridique, [c']est ce par quoi, grâce à un appareil, le corps parlant s'ouvre à ce qui n'est pas lui : l'évènement » (Deotte, p.28). Le tout doit être mis en forme afin de permettre d'instituer une communauté, afin d'être partagée. Il nous met en garde de croire que cette mise en forme homogénéise l'expérience humaine. Puisqu'il y a de multiples appareils, permettant de multiples points de vue sur l'apparence – à travers les œuvres qui sont produites –, les communautés *se rassemblent* autour d'une œuvre, mais ne sont pas créées par elle. C'est-à-dire qu'à travers certaines œuvres, un public « qui n'existait pas avant elle[s] » (Deotte, p.25) se forme. Il ne s'agit donc pas d'une homogénéisation, mais bien plutôt d'un processus de transformation – voire de mutation – en ce que « la plaque sensible qu'elle est [l'œuvre] sensibilise un public en l'instituant par là même comme son public » (Deotte, p.26). Ainsi, *l'appareil* est le mode technique qui permet de créer une œuvre qui puisse *appareiller* l'évènement pour une communauté, qui *appareille* le corps à la loi.

Si nous reprenons notre objet d'étude, l'évènement, c'est la guerre du Viêt Nam, l'appareil, c'est le cinéma et l'œuvre autour de laquelle se crée une nouvelle communauté, c'est *Apocalypse Now*. Nous avons accès à travers le film à un mode d'être au monde qui vient redéfinir notre perception du veterane en ce qu'il ne nous impose pas de modèle, plutôt qu'il nous invite à expérimenter par nous même un succédané de cette expérience. S'il nous prend en charge, c'est seulement pour nous faire suivre un processus et non pas nous imposer une conclusion. À notre sens, il doit y avoir une part de danger et un acte de foi qui doit être effectuée afin que l'*appareillage* puisse être enclenché. Le danger c'est de se laisser prendre en charge par une œuvre en ce qu'elle peut ainsi nous emmener où bon lui semble et l'acte de foi est d'accepter cela. En retour, pour qu'il puisse y avoir *appareillage*, il doit y avoir de la part du créateur un respect de ce « public » qui n'existe pas encore et il doit ménager un espace dans son œuvre à l'intérieur duquel il puisse s'investir et s'instituer. L'*appareillage*, c'est l'action de « rendre pareils [...] des éléments qui initialement ne le sont pas » (Deotte, p.101), non pas au sens de rendre identiques, mais entendu comme action de rendre compatibles des choses qui à la base ne le sont pas (encore). Deotte reprend ce terme de l'architecture et il le définit comme « un ensemble d'opérations mentales, d'essence projective, comme l'élevation, la rotation et la projection, qui sont autant d'anciens gestes techniques introjetés depuis qu'existe la proto-géométrie projective » (Deotte, p.100). Si le maçon appareille ses pierres afin de les préparer à l'assemblage, le créateur n'a, cependant, accès qu'à un des éléments (son œuvre) qu'il cherche à « rendre pareils ». C'est pourquoi il doit y inclure les modalités de perception afin d'instruire le spectateur.

Ce que nous comprenons de ceci, mais que nous ne retrouvons pas chez Deotte, est justement ce qui nous fait croire à cette part de danger inhérente à l'*appareillage*. En effet, pour une majorité de films hollywoodiens, cet *appareillage* est bel et bien effectuée, mais requiert un laisser-aller complet du spectateur, qui n'a d'autre effort à fournir que celui de s'asseoir devant un film. À ce moment le *potentiel* positif, que Deotte impute à l'appareil, est anéanti et l'*appareillage* ne s'est fait qu'au premier degré; il ne permet aucune émancipation. Pour que celle-ci s'accomplisse, l'appareil ne doit pas prendre en charge, tel l'hélicoptère qui

amène le jeune soldat démolé à la fin de *Platoon*, mais plutôt *s'offrir* comme mode de transport, temporaire et imparfait, comme le *PBR* d'*Apocalypse Now*. Ces machines ne sont certes pas des appareils au sens deotien du terme, mais entendues comme métaphores de ce que l'on peut accomplir à travers ceux-ci. Nous pouvons ainsi les comparer aux *œuvres* en ce qu'elles ne sont pas ce qui prend en charge la création de la communauté – ce que tente illusoirement d'accomplir la première œuvre –, mais cet objet autour duquel l'on se rassemble. Ce rassemblement ne demande d'ailleurs pas de consensus, mais est compris comme le lieu d'une interaction, car « l'œuvre, c'est ce qui divise tout partage du sensible institué par la culture » (Deotte, p.25). Elle impose un moment de rupture, qui permet de réinterpréter les connaissances acquises jusque-là et c'est ce qui fait dire à Deotte qu'elle rencontre un public qui n'existait pas encore. Ce n'est qu'à travers le temps que l'œuvre peut ou non accomplir son processus émancipateur, ce temps, « c'est celui qu'il lui faut pour se déployer à travers des interprétations qui toutes se différencient, s'accumulent, comme les *strates* d'un palimpseste, à un point tel que l'interprète tard venu devra pour rejoindre ce foyer de division, en passer par toutes les couches d'écriture antérieures accumulées » (Deotte, p.26 nous soulignons).

Il nous semble alors découvrir une éthique de l'échange qui sous-tend la forme positive de l'*appareil*. Cette « économie » éthique se développe dans les rapports entre appareil, œuvre et public, mais elle ne cherche pas à accumuler des profits, mais plutôt à en générer (de façon désintéressée). C'est à dire que c'est l'échange qui est valorisé par celle-ci et se retrouve *autour* de – ou plutôt entourée par – l'œuvre, l'évènement appareillé. C'est à travers sa relecture d'Hannah Arendt que Deotte développe sa définition politique de l'appareil. Ainsi, « l'espace politique [est] un espace où, s'adressant à des pairs, la singularité n'est pas dans un rapport de commandement avec quiconque [...], ni soumise à quiconque. Dans cette horizontalité absolue, originaire, l'agissant prend la parole [qui sera une] *parole performative* » (Deotte, p.189). L'agencement de ces points de vue de façon horizontale permet de rendre compte que *nous* partageons le même monde, que nos expériences sont complémentaires :

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Regardant tous la même chose au milieu, en même temps, à partir de places différentes, donc de « perspectives » différentes, nous appartenons au même monde du fait de la convergence des regards. [De plus,] regarder de multiples points de vue la même chose, certifie l'essence complexe de cette chose et, à rebours, reconferme notre appartenance au même monde. (Deotte, p.190)

Pour Deotte, cette pratique est indissociable de l'esthétique puisqu'elle inclut « un mode de la mise en espace » (Deotte, p.191) qu'il fait remonter jusqu'à l'invention de la perspective lors de la Renaissance italienne. Cette « articulation spatiale d'une multitude de points de vue qui ne sont comparables que du fait de leur appartenance à un même *site* » (Deotte, p.191) incarne pour Deotte la base de la politique de l'appareil. C'est justement en y rajoutant la mise en forme esthétique que cet espace particulier, exclusif à ceux qui s'y trouvent, peut devenir un espace *commun*. À l'instar de Benjamin, il indique que

ce qui faisait alors le commun de la communauté, ce n'était pas la convergence des regards sur le même, mais le fait d'être passibles des mêmes récits, ceux qui proviennent selon la tradition des « grands ancêtres » mythiques. L'appareil de la narration, indissociable d'une écriture de la loi sur des supports rendus équivalents (corps, terre, objets, « fétiches »), rend compte à la fois de l'hétéronomie absolue de la loi (les grands ancêtres), de la possibilité non démocratique des singularités qui ne peuvent rien y changer, de la hiérarchie des lieux et d'une temporalité spécifique qui est celle du *in illo tempore*. On veut montrer par là que, si la politique est « *extérieure à l'homme* », si « *elle prend naissance dans l'espace-qui-est-entre les hommes* », alors cet espace n'est pas quelconque, mais doit être à chaque fois spécifique pour distinguer des époques du politique qui supposent des époques de l'espace. [...] Ce qui divise tout en liant, n'est pas l'« espace » en général, mais au minimum un certain espace appareillé (Deotte, p.192-193)

Nous comprenons ainsi l'appareil comme *technique* d'une mise en forme symbolique et morale d'un récit culturel – voire cultuel.

Le film de Coppola, en tant qu'œuvre, vient donc s'inscrire comme interlocuteur à travers son appareillage technique. Il vient ouvrir une temporalité si non « sacrée », à tout le moins mythologique, séparée de la temporalité fluente de la quotidienneté. Cela afin d'ouvrir un espace de discussion, un cercle de parole, qui demande à être transposée ensuite au niveau humain. En effet, si l'œuvre appareillée possède la potentialité d'une émancipation, son statut d'objet technique l'empêche d'être un interlocuteur actif dans le cercle de parole qu'il tente d'instituer. Il a comme pouvoir d'embrayer un mouvement qui aussitôt créé ne lui appartient plus et c'est pourquoi toute œuvre n'a pas en elle la capacité d'appareiller son public. Si le créateur opte pour une prise en charge totale, le mouvement cesse dès que l'œuvre se termine. Coppola opte plutôt pour une prise en charge partielle, qui vient créer des chocs et des confrontations morales chez son auditoire, afin que le mouvement se perpétue une fois le film termine. Nous retrouvons ici ce rapport hors du temps quotidien que nous avons chez Barba et qui sert à « informer », plutôt qu'à communiquer, « les conditions à travers lesquelles [le spectateur] puisse *s'interroger sur le sens* ». Si la notion d'appareil chez Deotte décrit un objet technique de confection humaine, le rapport au corps qu'il suppose reste à approfondir. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, nous retrouvons chez le soldat un rapport qui vient objectiver son propre corps. À partir de cela, nous en venons à penser qu'il y a une modalité par laquelle l'homme puisse *appareiller* son propre corps. L'activité technique projective se trouve donc transposée et permet d'appréhender son corps, puis par extension son existence, comme une *œuvre* qui cherche à exprimer en elle-même les modalités de sa réception. Il nous semble que la démarche entreprise par Willard s'inscrit justement dans ce type de création. Cela ne signifie pas d'être constamment sorti du temps fluide pour évoluer dans un temps « suspendu », mais bien plutôt de ménager dans le temps des moments de suspension qui viennent mettre en forme l'expérience propre de l'individu pour la communauté. Il s'agirait pour nous, à l'instar de Willard, de trouver une façon pour l'individu de *se raconter* – lui a choisi la

confession nous indique-t-il au debut du film – afin de permettre un partage sensible et hors des jugements *a priori*. Jugements contre lesquels il s'élève, tout comme Kurtz avant lui. Lorsque Deotte definit ainsi l'appareil en ce qu'il est « la mediation entre le corps (la sensibilite affectee) et la loi (la forme vide universelle) que Schiller intitulait *Forme souveraine* » (Deotte, p.28), nous extrapolons que l'individu s'offre lui-même comme mediation ; comme resultat et comme travail en cours, constamment en interaction avec les autres voix qui participent au cercle de parole qu'il[s] participe[nt] à creer.

III.IV DEVENIR-HOMME

Anonymat, ethique, morale, ce que nous cherchons à exprimer à travers ces termes, ce sont les multiples facettes d'une prise de position individuelle à l'egard des rapports de pouvoirs. Si l'on peut penser que le film nous impose une vision, il peut aussi être, plus simplement, une ouverture au dialogue et à la reflexion. C'est ce que fait *Apocalypse Now*, en nous presentant un personnage lui-même en redefinition, à travers des caracteristiques cinematographiques. Le film convoque, grâce au medium qui lui est propre, un rapport à l'Histoire, au Mythe, à soi-même et aux autres. Il invite le spectateur à rejoindre ce « public qui n'existait pas avant [lui] » (Deotte, p.25) afin qu'il redefinisce à sa suite sa posture. Il cherche à lui rappeler qu'il est une « puissance » telle que l'entend Dagerman : « tant que je ne me laisse pas ecraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde, car celui qui construit des prisons s'exprime moins bien que celui qui bâtit la liberte » (Dagerman, p.21). Ce rapport de force s'expose dans l'interaction entre l'individu et la majorite, entendu au sens que celle-ci a le plus grand rapport de force sur celui-là. Pour Gilles Deleuze et Felix Guattari, la majorite est representee par la figure de « l'homme-blanc-adulte-mâle » qui impose sa vision normative sur le monde. Cela leur fait dire que : s'il n'y a pas de devenir-homme « c'est d'abord parce que l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir minoritaire. [...] Majorité suppose un etat de domination, non pas l'inverse » (Deleuze et Guattari [1980] 2009, p.356). Au contraire, dans cette section nous argumenterons qu'il y a un devenir-homme qui emerge de

la démarche de Willard. En effet, sa nouvelle posture éthique et morale, conquise à travers son appareillage tel que nous l'avons développé à partir d'Eugenio Barba et de Jean-Louis Deotte, permet à l'individu Willard de s'extraire du groupe dominant pour redéfinir ce qu'un homme peut être, en réaction face à cet *être-homme-majoritaire*.

Examinons d'abord les figures autoritaires que le spectateur rencontre au cours d'*Apocalypse Now*. Il y a en premier lieu les supérieurs hiérarchiques de Willard, c'est-à-dire le Haut-Commandement. Ce sont ces derniers, cachés dans leur maison mobile, qui personnifient les grands décideurs de cette guerre. Ensuite, il y a le Colonel Kilgore qui mène ses troupes d'une main ferme. Il y a aussi le *Pater* de la plantation française. Par contre, ce dernier ne semble pas cadrer parfaitement avec les premières figures en ce qu'il a réduit son champ de pouvoir à cette seule plantation, sans plus aucun lien avec la « mère patrie », et n'a qu'un contrôle limité sur les membres de la famille. Cela fait en sorte que celle-ci ressemble davantage à un clan de *guérilleros* un peu anarchique, qu'à une troupe hiérarchisée. Finalement, il y a le personnage de Chief qui, malgré le fait que Willard lui soit hiérarchiquement supérieur, est maître sur son bateau. Nous avons d'ailleurs vu plus haut comment sa rencontre avec Willard le transforme juste avant qu'il ne meure. En ce qui concerne Kurtz et Willard, nous examinerons leur cas plus en profondeur, considérant qu'ils s'extirpent de ces rapports hiérarchiques chacun à sa manière. En les excluant, donc, nous considérons que ces figures *autoritaires* ne sont en fait que des esclaves de la majorité, de l'opinion majoritaire, et qu'ils n'ont de pouvoir qu'en apparence. Tant qu'ils agissent dans les limites bien balisées du consensus, ils peuvent continuer à avancer (socialement), mais pas à croître (humainement) – ou du moins, il n'y a pas de champ pour leur épanouissement personnel. Ce que nous entendons par là, c'est que le conformisme exigé par l'appartenance à la majorité ne peut souffrir d'écart, d'originalité, voire de remise en question. Bien entendu, nous ne sommes pas naïfs au point de croire que « la majorité » soit régie par un nombre de règles définies auxquelles chaque membre doit se conformer expressément. Nous avons bien vu, avec Henri Laborit par exemple, que ces règles servent en réalité une minorité d'hommes (rarement de femmes) qui détiennent le pouvoir et qui imposent leur

vision des choses au peuple. Ainsi, les règles morales qui semblent faire consensus, ne sont que des règles qui ne sont pas confrontées et auxquelles *on* se soumet sans y réfléchir.

Dans certaines institutions cependant, telle l'armée, les règles de conduite sont assez claires et, nous l'avons vu, les choix politiques peuvent avoir le dessus sur le bon sens. C'est pourquoi un personnage comme le Colonel Kurtz est particulièrement ambigu. En effet, il incarne d'abord une part de la population qui est en désaccord avec la façon « politique » de faire la guerre telle que la fait l'armée. Tout comme celle qui était représentée par l'opinion défendue par le *U.S. News & World Report*. Cette tranche de la population croit fermement que l'armée devrait laisser le champ libre aux soldats en place et leur donner tous les moyens pour la mener à bien, n'économisant en rien les actions que d'autres considèrent barbares. Ce n'est qu'ensuite, à partir de ce point de vue, que Kurtz décide de s'éloigner de l'institution pour former son propre groupe de guérilla afin de mener la guerre comme bon lui semble. Cependant, une fois ce processus enclenché, il perd peu à peu son intérêt pour la victoire. Il reconnaît l'impasse dans laquelle il se trouve : il préfère passer du temps en forêt avec ses troupes et lire de la poésie. Ce sont plus souvent ses propres troupes elles-mêmes qui sont la cible de ses colères. Il ne sait pas comment faire la paix entre ces deux parties de lui-même : il est alors en état total de stagnation d'autant plus qu'il se définit toujours en tant que soldat, bien qu'il ait quitté le camp auquel il appartenait. S'il n'est plus tout à fait un soldat, un « militaire », il reste, selon l'appellation que l'on retrouve chez Deleuze et Guattari, un « homme de guerre ». Cette figure « intempestive » représente « tous ceux qui savent l'inutilité de la violence, mais qui sont en adjacence avec une machine de guerre à recréer, de riposte active et révolutionnaire » (Deleuze et Guattari, p.502).

Nous ne croyons pas que Willard fasse partie de cette catégorie. Si le militaire est à peine plus qu'un mercenaire et l'homme de guerre toujours trop ambigu pour être un vrai modèle, c'est chez certaines tribus autochtones que nous retrouvons le modèle positif que nous recherchons. Pour les Amérindiens, les *Guerriers* sont plutôt perçus, encore aujourd'hui : « as sacred protectors whose actions are directed more by hereditary chiefs, clan mothers and elders than by elected band chiefs and councils » (Taiaiake 2013), comme

le signale le professeur Taiaiake Alfred de l'Université de Victoria. Pour la tribu dont est issu ce professeur, ces derniers ne sont pas, en premier lieu, des combattants, mais bien les « porteurs de la paix » ou encore « ceux qui portent un lourd fardeau ». Ces mots seraient la traduction du terme *rotishrakete* qui les représente (Taiaiake 2011). Cette posture agit comme un *devenir-guerrier* d'individus qui se laissent traverser par cette force dont la violence se veut positive. Elle exige à chaque fois un *réagencement* individuel temporaire qui ne peut être stagnant puisque l'individu ne cesse jamais d'être un membre de la communauté. Contrairement au soldat, il n'est pas fragmenté entre sa fonction (soldat) et son appartenance sociale (citoyen). Il reste entier en tant qu'individu moral qui vient *représenter* sa communauté sur le champ de bataille. Il n'est pas *engagé* pour remplir une fonction socio-économique. Il est plutôt *désigné* par la communauté – choisi selon ses qualités individuelles et morales – pour combler un besoin ponctuel. Ainsi, bien qu'ils sachent combattre, ce n'est qu'en temps de besoin qu'ils font surface. Le reste du temps, ils se fondent parmi les membres de la communauté. Bien que Willard ne se compare pas tout à fait à ceux-ci, nous considérons que c'est vers cette posture qu'il tend. Nous ne retrouvons pas dans notre société l'équivalent des « hereditary chiefs, clan mothers and elders » qui avisent ces guerriers, mais nous jugeons, à la lumière du film, que, pour Willard, c'est le Monde de façon pratiquement animiste qui vient les remplacer. En effet, il nous indique que s'il tue Kurtz, c'est parce qu'il a l'impression que la Jungle elle-même (comme entité) le lui demande. De ce point de vue, c'est une harmonie naturelle entre l'homme et le monde dans lequel il vit qui vient à définir ses actions, tout comme cet état de *non-être*, cette *dépersonnalisation positive*, que nous avons vu plus haut. À travers son processus initiatique, il s'est distancé de la conception militariste pour refonder son humanité et sa *culture* en vue de cette harmonie. Si Willard entre dans un devenir-homme, c'est qu'il cesse de se percevoir dans une binarité du genre homme-femme, soldat-civil, adulte-enfant, etc : il ne se définit plus par opposition hiérarchique, mais, par complémentarité, comme élément du Monde. Cette posture est révolutionnaire, mais elle s'inscrit dans une révolution qui est d'abord personnelle. Il le dit lui-même, à la fin du film, qu'il ne fait plus partie de leur armée. Il

pourrait rajouter qu'il ne fait plus partie de leur société, celle qu'ils imposent; il se refait une généalogie.

Ce manque de sensibilité, auquel Willard est conscientise, est vu par certains comme la cause de la défaite états-unienne au Viêt Nam. Les soldats sont débarqués persuadés de leur supériorité rationnelle et technologique de leur pays, telle qu'ils se la représentaient. Cependant, le manque d'ouverture et de sensibilité à autrui (caractéristiques requises pour comprendre la situation dans laquelle ils se trouvaient) a été la faille dans cette armure qu'ils croyaient indestructible. Au contraire, le peuple vietnamien ne se battait pas, mais *résistait*. Ce peuple n'est pas hégémonique, à la base : il est plutôt hétérogène – en regard de tous les groupes et groupuscules qui se battaient pour le pouvoir –, mais, malgré toutes les dissensions intestines, il se définit avant tout comme étant vietnamien. Ce qui veut dire que pour eux, l'appartenance se situe au-delà de l'homogénéité, à travers l'hétérogénéité (rappelons ces mots d'Hubert De Marais que nous avons cités au chapitre précédent : « I mean if tomorrow the Vietnamese become communists they will be Vietnamese-Communists and this is something that you never understood you American »). Ainsi, bien qu'ils n'étaient pas tous d'accord sur la manière de faire, ils comprenaient tous que les États-Uniens n'avaient aucune raison de guerroyer chez eux. Il y a une intelligence vietnamienne qui n'a jamais été considérée par les institutions états-uniennes en général (à travers les discours auxquels nous avons eu accès). Un ancien soldat *Viet Cộng*, infiltré dans les troupes états-uniennes, nous a affirmé lors d'un entretien que

les Américains sont très arrogants. Ils se comportaient vraiment comme une race supérieure. Ils sont venus là-bas pour nous enseigner la civilisation. Pourtant le peuple, la plupart, ils le voient qu'ils ont moins de culture. La culture [états-unienne] c'est une culture vraiment... prêt-à-porter, prêt-à-manger, superficielle. On le voit tout de suite, des *show-off*, des m'as-tu-vu, ok? Il n'y a aucune culture derrière. [...] Les Vietnamiens ont vu que un peuple (sic) barbare voulait maintenant le changer, transformer la nature [pour leur apprendre] leur culture étrangère qui n'a rien à voir avec les autres. C'est ça qui a été une force de lutte

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

derrière les Vietnamiens qu'ils voulaient pas changer. Tu comprends? Et tous les généraux américains plus tard ils ont toujours écrit qu'ils ont perdu pour telle, telle, telle raison, mais jamais que la vraie raison de la faillite, c'est une guerre de culture... C'est pas une guerre politique, c'est pas une guerre économique, c'est pas une guerre militaire, c'est une guerre de culture et ils l'ont perdue.⁴⁵

Sans jamais le nommer, c'est pour pallier ce manque de culture, de sensibilité et d'expérience à ce qui n'est pas soi, que Coppola décide de faire son film. S'il pose ces « questionnements », c'est pour inviter son peuple à se les poser avec lui, pas pour trouver la réponse, mais pour tenter des réponses.

Ainsi, nous avons vu dans ce chapitre comment *Apocalypse Now* peut être utilisé comme matériau de réflexion philosophique, suivant un parcours qui nous a mené de Descartes à Deleuze et Guattari afin de redéfinir un rapport à soi qui soit éthique et moral. La volonté de Coppola d'offrir une œuvre qui soit l'équivalent d'un remède s'est faite comme une opération alchimique, *organique*, à la fois par elle-même tout en requérant un intense travail de la part du réalisateur. Il s'est imposé à lui-même le fardeau qu'il imposait à ses personnages et à son équipe afin de redéfinir les rapports interpersonnels. Si au cours de la réalisation du film, il est arrivé à Coppola de ressembler davantage au personnage de Kurtz, les cicatrices que lui a laissées ce film l'ont transformé de façon irréversible. Si le devenir se « prend par le milieu » comme le disent Deleuze et Guattari, il fallait à la base quelqu'un pour connaître l'importance du « point » comme premier pas. C'est que le changement ne peut s'effectuer qu'à partir de ce qui est donné, toujours *a posteriori* de quelque événement, en réaction, en résistance.

45 ENTRETIEN AVEC NAM AHN, GRAND MAÎTRE DE L'ÉCOLE DE KUNG FU SHAOLIN DE MONTRÉAL, RÉALISÉ PAR L'AUTEUR
LE MERCREDI 2 OCTOBRE 2013.

CONCLUSION

Llegará mañana	Tu reviens demain
Para el fin del mundo	Pour la fin du monde
O el año nuevo	Ou (pour) l'année nouvelle
Mi esqueleto baila	Mon squelette danse
Se atavía de nuevo	Se pare à nouveau
De su traje de carne	De son vêtement de viande
Su peinado de fuego	Sa coiffure de feu
Salgo a encontrarte a medio	Je sors pour te retrouver au milieu
A medio camino	Au milieu du chemin

Lhasa De Sela, « Para el fin del mundo o el año nuevo », *The Living Road*

Dans sa parenté avec *L'apocalypse selon St-Jean*, le film *Apocalypse Now* n'est pas le récit de la fin du monde, mais bien celui de son éternelle renaissance. Malgré de multiples tentatives pour enfermer sa signification dans une symbolique complaisante, l'œuvre n'a cessé de *résister* et refuser de se conformer à celles-ci. Tout comme Lawrence ressent que : « some of the great images of the *Apocalypse* stir up strange depths in us, get strange and wild vibration to us for freedom, true freedom: escape towards something, and not escape for nowhere. To flee the small exiguous cage of our universe [...] to flee it toward a vital cosmos, a sun with a large and wild life » (Lawrence, p.103), le film « vibre » afin de se désempêtrer de ces « chaînes » théoriques. Il s'agit pour le lecteur, peut-être, d'embrasser

les pulsions complémentaires de vie et de mort ensemble, plutôt que de les percevoir comme étant contradictoires et hiérarchisées. Il nous semble que les qualités qui sont privilégiées par *Apocalypse Now* sont le courage, la confiance et l'humilité, et que c'est à partir de celles-ci que l'être ne craint plus de se dissoudre dans le monde. Elles n'empêchent d'aucune manière l'incertitude, bien au contraire, mais sont plutôt des alliées qui permettent d'affronter ces « ténèbres » quand elles pèsent sur l'individu. Pour le soldat qui a vécu des expériences traumatisantes, il s'agit là d'aptitudes à développer afin de renforcer son appareil psychologique. Cependant, l'état dans lequel il se trouve requiert bien plus que de savoir qu'il a à les développer. Le suivi psychologique doit être beaucoup plus extensif et requiert, de la part du thérapeute autant que de la communauté, une compréhension sensible ainsi qu'une empathie bienveillante envers les victimes, quelles qu'elles soient. Ce qui, nous l'avons vu, n'a pas toujours été le cas.

C'est justement pour cette raison que nous croyons que le film de Francis Coppola a réussi son pari. Assumant le fait qu'il n'a jamais participé comme tel à la guerre, Coppola décide de créer, pour lui et son équipe, une situation de laquelle ils ne peuvent pas sortir indemnes. Les aléas d'un tournage à l'étranger, les énormes sommes d'argent investies et la précarité imposée à chacun ont participé à ce que les conditions de tournages soient vécues comme une épreuve qui les marque. Cette épreuve, il se l'est imposée à lui en premier lieu, et, tel l'acteur d'Eugenio Barba qui mène sa barque métaphorique au bord du gouffre de l'échec, il est prêt à tout y laisser – carrière, fortune, mariage, santé. De plus, il n'y a aucune condescendance à l'égard du sujet qu'il traite : il ne cherche ni à endoctriner ni à moraliser, mais à ouvrir un espace de dialogue. Bien qu'il joue la carte du mythique, il ne mythologise pas ses protagonistes, qui se retrouvent plutôt pris dans un monde plus grand qu'ils ne l'avaient cru jusque-là et auquel ils doivent constamment s'adapter afin de reconstruire leurs repères. Il ne mise pas non plus sur un relativisme moral, mais plutôt sur l'ambiguïté constitutive de la morale que l'on doit prendre à bras le corps afin de se définir soi-même.

Nous avons vu au premier chapitre comment la couverture médiatique et artistique de la Guerre du Viêt Nam constitue un maelström de points de vue, souvent divergents, mais toujours complémentaires. Bien que cette multitude de points de vue existe, leur représentation n'est pas équivalente et, dans les médias populaires, on remarque qu'il y a une forte polarisation des débats plutôt qu'un réel dialogue. Ce sont en grande partie les soldats qui ont pâti de cet état de fait en étant délaissés par les institutions qui ont usé d'eux. Jusqu'à ceux-là qui ont ardemment défendu l'intervention armée et qui les regardent avec méfiance à leur retour. Les vétérans tentent alors de faire entendre leur voix à travers la littérature, et, bien que tous n'aient pas la même distance critique pour décrire leurs expériences, chaque récit fait, à tout le moins, office de témoignage. Un glissement marque dans les représentations s'est effectuée durant ces années et l'hégémonie du Mythe états-unien a perdu de sa superbe. Les institutions – gouvernement, armée – n'ont pas respecté le contrat social avec le peuple et ce dernier ne s'est pas montré dupe en contestant de plus en plus la nécessité réelle de la guerre. Cela se traduit, tranquillement, mais sûrement, par un retour constant aux récits de la Guerre du Viêt Nam qui offre un révisionnisme historique critique (qui passe notamment par les romans graphiques).

Apocalypse Now, quant à lui, entretient un dialogue avec son époque tout en essayant d'en élargir les horizons. Il présente une histoire qui met en scène un processus réflexif tout en gardant une trame dramatique. Il s'inscrit donc dans une démarche qui redonne ses lettres de noblesse à la notion de « populaire » en ce qu'il cherche à atteindre le plus grand nombre, sans pour autant simplifier et réduire son propos à quelques phrases-chocs. Il tente d'élever le débat sans poser de jugements sur les actants qu'il met en scène. Il laisse le champ libre au spectateur d'éprouver sa propre sensibilité à l'égard des événements en lui offrant divers points de vue, mais en insistant sur certaines contradictions théoriques qui enferment le débat dans une polarisation d'opinions. Coppola s'est donc entouré de créateurs – Milius, Storaro, Murch, Herr, Brando, entre autres – qu'il laisse s'exprimer, utilisant le film comme un vecteur de l'ouverture et du dialogue. Il nous semble donc qu'il se fait l'apôtre d'une posture morale qui rappelle celle défendue et théorisée par Simone de

Beauvoir dans son ouvrage *La morale de l'ambiguïté*. Il ne s'enferme pas dans une représentation superficielle et infantilisante des rapports hiérarchiques, mais invite chacun à avoir une approche mature et à se constituer de façon individuelle en rapport avec le monde.

Au bout du compte, nous trouvons en *Apocalypse Now* un objet réflexif solide qui s'inscrit dans une démarche d'émancipation individuelle et que nous avons mise en relation avec celles philosophiques de René Descartes (intellect, *ego*) et de Maurice Merleau-Ponty (sensuel, phénoménologique). Partant, nous pouvons alors examiner comment la psychologie des soldats est affectée et comment elle peut être traitée à travers certains processus performatifs. Bien entendu, ces derniers nécessitent un suivi psychiatrique, mais ces connaissances permettent d'appréhender les difficultés et d'entreprendre peu à peu la démarche. Nous dégagons le programme de celle-ci à travers les méthodes artistiques développées par Eugenio Barba. Ces techniques corporelles « mettent en forme » la communication tout en établissant les modalités de transmissions de celle-ci. Il s'agit pour nous d'une objectivisation positive du corps pour pallier celle qui est faite par le Corps de l'armée, censé les protéger et les rendre plus forts. Se faisant ainsi le vecteur de l'évènement traumatique, l'individu s'« appareille » : il crée un espace dans le monde au sein duquel il peut se projeter et se reinsérer. Il devient la force positive qui le « rend pareil », qui le façonne afin de pouvoir retrouver sa place dans le cours des choses. Il développe ainsi son *devenir-homme*, en ce qu'il se reconstruit en tant que figure viable, séparée du magma indifférencié du modèle hégémonique qui tente de lui imposer cette homogénéité impossible qui lui interdit de réintégrer l'ordre social en le marquant au fer rouge du paria.

Il ne s'agit là que d'un premier pas, mais le film nous convie ardemment à le faire. Coppola, ayant sur lui-même aperçu des effets bénéfiques, nous invite à le suivre. Si comme nous l'indique Lao Tseu dans le Tao Te King : « un voyage de mille lieues commence toujours par un premier pas », rappelons-nous ces mots qui terminent l'ouvrage de Stig Dagerman et qui nous poussent à continuer : « Je sais que les rechutes dans le désespoir seront

nombreuses et profondes, mais le souvenir du miracle de la libération me porte comme une aile vers un but qui me donne le vertige : une consolation qui soit plus qu'une consolation et plus grande qu'une philosophie, c'est-à-dire une raison de vivre ».

BIBLIOGRAPHIE

- Aaron, Jason. 2006. « Jason Aaron on "The Vietnam War in Comics: The Good, the Bad and the Other Side." ». En ligne. Good comicbook ressources.
<http://goodcomics.comicbookresources.com/2006/10/04/comic-blogs-should-be-good-jason-aaron/>
- Adair, Gilbert. 1981. *Vietnam on films : from the Green Berets to Apocalypse now*. New York : Proteus.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain*. Coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », Dijon-Quetigny : Éditions Payot et Rivages.
- Alfred, Taiaiake. 2011. « Indigenous masculinity and warriorism ». En ligne.
<http://taiaiake.net/2011/11/24/81790039/>
- _ . 2013. entrevue « Role of a warrior explored » En ligne.
<http://www.cbc.ca/news/canada/new-brunswick/role-of-a-warrior-explored-1.2186622>
- Artaud, Antonin. [1964] 2007. *Le théâtre et son double*. Coll. « folio/essais », Saint-Amant : Gallimard.
- Barba, Eugenio. 1982. *L'archipel du théâtre*. Coll. « Bouffonnerie », Carcassonne : Contraste.
- _____ . [1993] 2004. *Le canoë de papier, traite d'anthropologie théâtrale*. Saussan : Entretemps.
- _ . 2008. *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier : Entretemps.
- de Beauvoir, Simone. 1947. *Pour une morale de l'ambiguïté*. Coll. « Les essais », Imprimerie de Lagny : Gallimard
- Bideaud, Anne-Marie. 1994. *Hollywood et le rêve américain: cinéma et idéologie*. Coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », Paris : Masson.
- Brion, Patrick. 1996. *Le cinéma de guerre : les grands classiques américains : de Coeurs du monde à Platoon*. Paris : Éditions de La Martinière.
- Campbell, Joseph. [1949] 1961. *The hero with a thousand faces*. New-York : Pantheon books.
- Conrad, Joseph. [1983] 1992. *Heart of darkness and other tales*. Coll. « World's classics », Aylesbury : Oxford University Press.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

- Coppola, Eleanor. [1979] 2004. *Notes : On the making of Apocalypse Now*. Limelight Editions
- Coppola, Francis Ford. 1979. « Entretien avec Francis Coppola » réalisé par Lise Bloch-Morhange et David Alper. *Cahiers du Cinéma*. pp. 7-23, No. 302, Juil.-Août 1979.
- Cowie, Peter. 2001. *The Apocalypse Now Book*. Da Capo Press.
- Dagerman, Stig. [1955] 2010. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Mayenne : Actes Sud.
- Deleuze, Gilles. [1985] 2006. *Cinéma 2 l'Image-Temps*. Coll. « Critique », Lonrai : Les Éditions de Minuit.
- _____. [1969] 1982. *Logique du sens*. Coll. « Critique », Mayenne : Les Éditions de Minuit.
- Déotte, Jean-Louis. 2004. *L'époque des appareils*. Clamecy : Éditions Lignes et Manifestes.
- Descartes, René. [1979] 1992. *Méditations métaphysiques*. Édition bilingue. Maury : Garnier Flammarion.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*. Coll. « Paradoxes », Paris : Éditions de Minuit.
- Delmas, Laurent et Jean-Claude Lamy (dir.). 2008. *Cinéma la grande histoire du 7e art*. Espagne : Larousse.
- Dittmar, Linda et Gene Michaud (Ed.). 1990. *From Hanoi to Hollywood : the Vietnam War in american film*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Eliade, Mircea. [1963] 2009. *Aspects du mythe*. Coll. « Folio/essais ». Saint-Amand : Gallimard.
- États-Unis. Department of Defense. 1961a. *A threat to peace*. U.S. Government Printing Office. En ligne [<http://www.vietnam.ttu.edu/general/>]
- _____. 1961b. *The soldier's guide*. U.S. Government Printing Office. En ligne [<http://www.vietnam.ttu.edu/general/>]
- _____. 1966. *A pocket guide to Vietnam*. U.S. Government Printing Office. En ligne [<http://www.vietnam.ttu.edu/general/>]
- Fédida, Pierre. 1977. *Corps du vide et espace de séance*. Paris : J.P. Delarge.
- _____. 1977. *Le concept et la violence*. Coll. « 10/18 », Paris : Union générale d'édition.
- _____. 1978. *L'absence*. Paris : Gallimard.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Foucault, Michel. [1975] 1993. *Surveiller et punir*. Coll. « tel », Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. [1985] 2005. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Coll. « Folio essais », Mesnil-sur-L'Estrée : Gallimard.

Frieberg, Freda. 1996. « China Nights: The sustaining romance of Japan at war ». Dans John W. Chambers et David H. Culbert. *WORLD WAR II, FILM, AND HISTORY*. EN LIGNE. NEW-YORK : OXFORD UNIVERSITY PRESS. FAC-SIMILÉ NUMÉRIQUE. lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=52829

Hebert, Pierre. 1999. *L'ange et l'automate*. Coll. « Cinema », Laval : Les 400 coups.

Hubert, Henri et Marcel Mauss. 1929. *Mélanges d'histoire des religions. De quelques résultats de la sociologie religieuse; Le sacrifice; L'origine des pouvoirs magiques; La représentation du temps*. Coll. « Travaux de l'Année sociologique », Paris : Librairie Felix Alcan. Version électronique. Classiques des sciences sociales.
http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss_marcel/mauss_marcel.html

Ishagpour, Youssef. 1982. *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris : Denoël-Gonthier.

_____. 2006. *Le cinéma*. Coll. « Histoire et théorie », Tours : Farrago.

Johnson, Alison M. 2008. « The veteran experience in literature : World War II, Vietnam, and their cultural catharses ». Thèse de Maîtrise, Kentucky, Université Highland Heights.

Kelly, Andrew. 1997. *Cinema and the great war*. En ligne. Coll. « Cinema and society ». New-York : Routledge. Fac-simile numérique. My Lybrary.
lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=17683&loc=&srch=undefined&src=0

Koppes, Clayton R. et Gregory D. Black (dir.). [1987] 1990. *Hollywood goes to war : how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies*. Berkeley : University of California Press.

Kubrick, Stanley, Gustav Hasford et Michael Herr. 1986. *Full Metal Jacket*. [Scénario]. En ligne. Visual Archives. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0065.html>

Kubert, Joe. 2010. *Dong Xoai, Vietnam 1965*. Joe Kubert Library.

Landers, James C. 2000. « The weekly war : Coverage of Vietnam, 1965-1973, by Newsweek, Time and U.S. News & world report ». Thèse de Doctorat, Wisconsin, Université Madison.

Lawrence, David Herbert. 1932. *Apocalypse*. New-York : The viking press.

_____. 1978. *Apocalypse*. Traduit de l'anglais par Fanny Deleuze. Paris : Balland.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

- Lebigot, François. 2011. *Le traumatisme psychologique*. Coll. « Temps d'arrêt/Lectures », Bruxelles : Éditions Faber.
- Liotard, Jean-François. 1980. « Deux metamorphoses du seduisant cinema ». dans Olender, Maurice et Jacques Sojcher (dir.). *La séduction*. Paris : Aubier.
- Machiavel. [1980] 2007. *Le Prince et autres textes*. Coll. « Folio classique », Saint-Amand : Gallimard.
- Mauss, Marcel. 1908. « L'art et le mythe d'après M. Wundt. » Extrait de la Revue philosophique de la France et de l'étranger, 66, juillet à décembre 1908, pp. 48 à 78. Texte reproduit in Marcel Mauss, Œuvres 2. Representations collectives et diversite des civilisations (pp. 195 à 227). Coll. « Le sens commun », Paris: Les Éditions de Minuit. Version electronique. Classiques des sciences sociales.
http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_2/oeuvres_2_03/art_mythe_wundt.html
- _____. [1947] 1967. *Manuel d'ethnographie*. Coll. Petite bibliothèque Payot. Saint-Amand : Payot.
- _____. [1968] 1971. *Essais de sociologie*. Coll. Points. Evreux : Éditions de minuit.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 1989. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel », Saint-Amand : Gallimard.
- Morag, Raya. 2009. *Defeated masculinity : post-traumatic cinema in the aftermath of war*. New York : P.I.E. Peter Lang.
- Nietzsche, Friedrich. [1947] 1963. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Coll. « Livre de poche classique », Paris : Gallimard.
- _____. [1973] 1993. *Par-delà le bien et le mal*. Coll. « 10|18 », Angleterre : Aubier-Montaigne.
- _____. [1964] 1967. *La généalogie de la morale*. Coll. « Idées », Saint-Amand : Gallimard.
- Ondaatje, Michael. 2009. *Conversations Avec Walter Murch*. Coll. « Ramsay cinema », Paris : Ramsay.
- Poole, Ross. 1991. *Morality and Modernity*. New-York : Routledge.
- Rouch, Jean. 1995. « L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique », dans C. W. Thompson (dir.), *L'autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*. pp. 407-431. Paris : L'Harmattan.
- Sadoul, Georges. 1959. *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*. Orleans : Flammarion.
- Tessier, Laurent. 2009. *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*. Coll. « Septième art ». Cerf-Corlet. Tsunemoto, Yamamoto. s.d. *Hagakure*. En ligne.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola

Thomas, Roy W. 2005. « American comic books and their reflection of cold war attitudes 1945-1970. A study of the depiction of communism and of communist nations in U.S. Comic books from the end of World War II through the height of the Vietnam War ». Thèse de Maîtrise, Californie, California State University.

Thoreau, Henry David. [1849] 1993. « Civil disobediance », dans *Walden*. pp.279-302. Barnes & Nobles Classics.

Wood, John A. 2011. « Veteran narratives and the collective memory ». Thèse de Doctorat, Philadelphie, Université Temple.

Youngblood, Denise J. 1996. « Ivan's childhood and Come and see : Post-Stalinist cinema and the myth of World War II ». Dans John W. Chambers et David H. Culbert. *WORLD WAR II, FILM, AND HISTORY*. EN LIGNE. NEW-YORK : OXFORD UNIVERSITY PRESS. FAC-SIMILÉ [NUMÉRIQUE. lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=52829](http://lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=52829)

MÉDIAGRAPHIE

Bahr, Fax, George Hickenlooper et Eleanor Coppola. 1991. *Hearts of darkness : A filmmaker's apocalypse*.

Cimino, Michael. 1978. *The deer hunter*.

Collectif. 1967. *Loin du Vietnam*.

Coppola, Francis (Ford). [1979] 2001. *Apocalypse Now*.

Kazan, Elia. 1972. *The Visitors*.

Kellog, Ray et John Wayne. 1968. *The green berets*.

Kotcheff, Ted. 1982. *First Blood*.

Kubrick, Stanley. 1987. *Full Metal Jacket*.

Schoendœrffer, Pierre. [1968] 1985. *The Anderson Platoon*. (Réédition basée sur l'œuvre originale)

Stone, Oliiver. 1986. *Platoon*.

AUTRES RESSOURCES

Les films perdus de la guerre du Vietnam. (Émission télédiffusée sur Historia)

Marine Corps. En ligne, consulté le 20 novembre 2011. www.marine.mil

Semaine 1 « Receiving », point de vue de la recrue.

http://www.marines.com/main/index/making_marines/recruit_training/marine-bootcamp

Semaine 2 « In the Barracks », point de vue de l'instructeur. *Ibid.*



Photo d'un jeune soldat noir, Viêt Nam, Anonyme s.d.

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola



Soldat avec hélicoptère *Huey* en arrière-plan, Vietnam, Anonyme s.d.

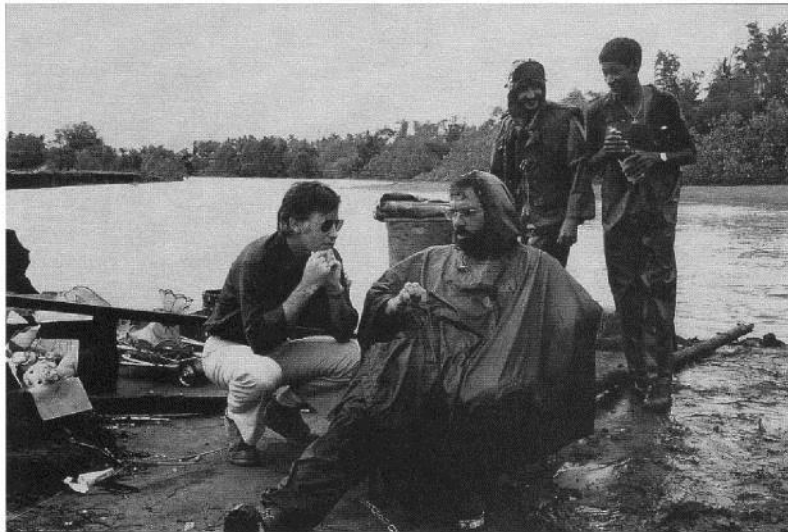


Médailles d'un vétéran états-unien au *Museum of War Remnants*, Vietnam

Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola



Harvey Keitel en tant que Willard (Cowie)



Coppola sur le plateau durant l'inondation (Cowie)

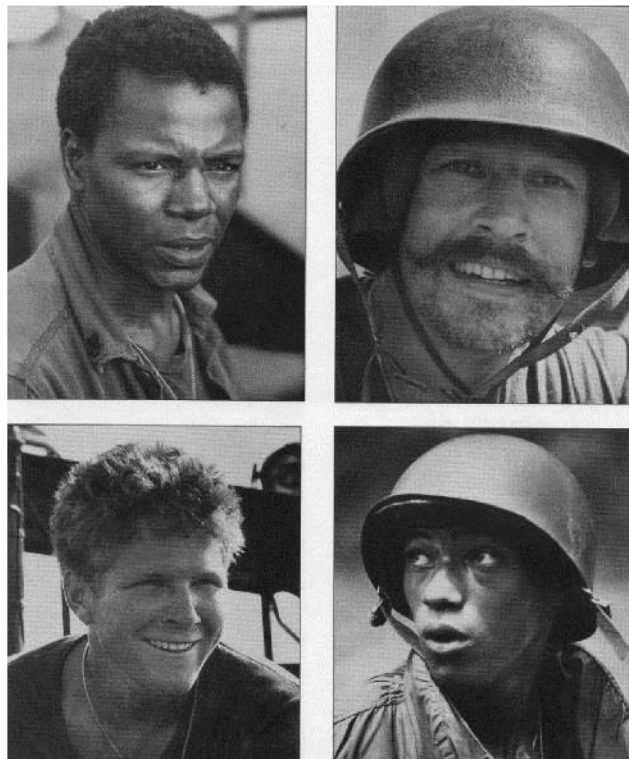


Charlie Sheen, surimpression avec un Bouddha, séquence d'ouverture (Cowie)

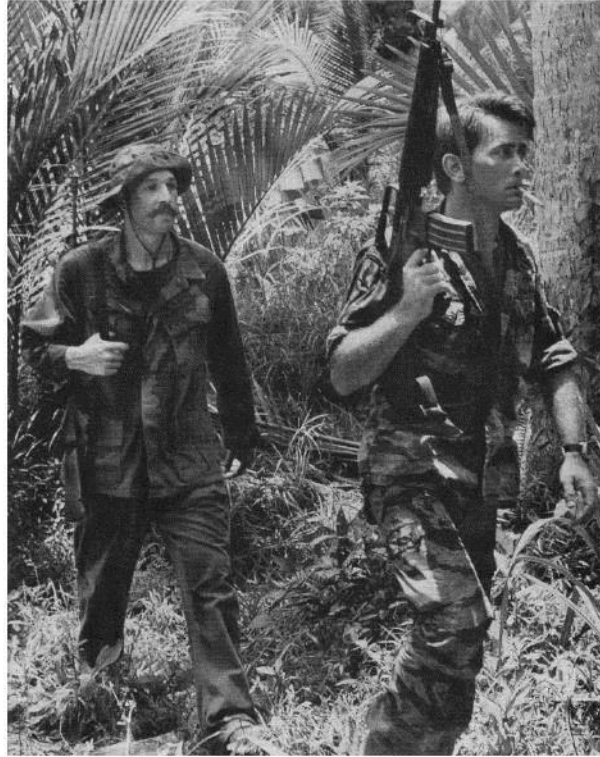
Postures de soldat et *devenirs* dans *Apocalypse Now* (1979, 2001) de Francis Coppola



Charlie Sheen durant la séquence d'ouverture (Cowie)



Chief, Chef, Lance et Clean le *PBR crew* (Cowie)



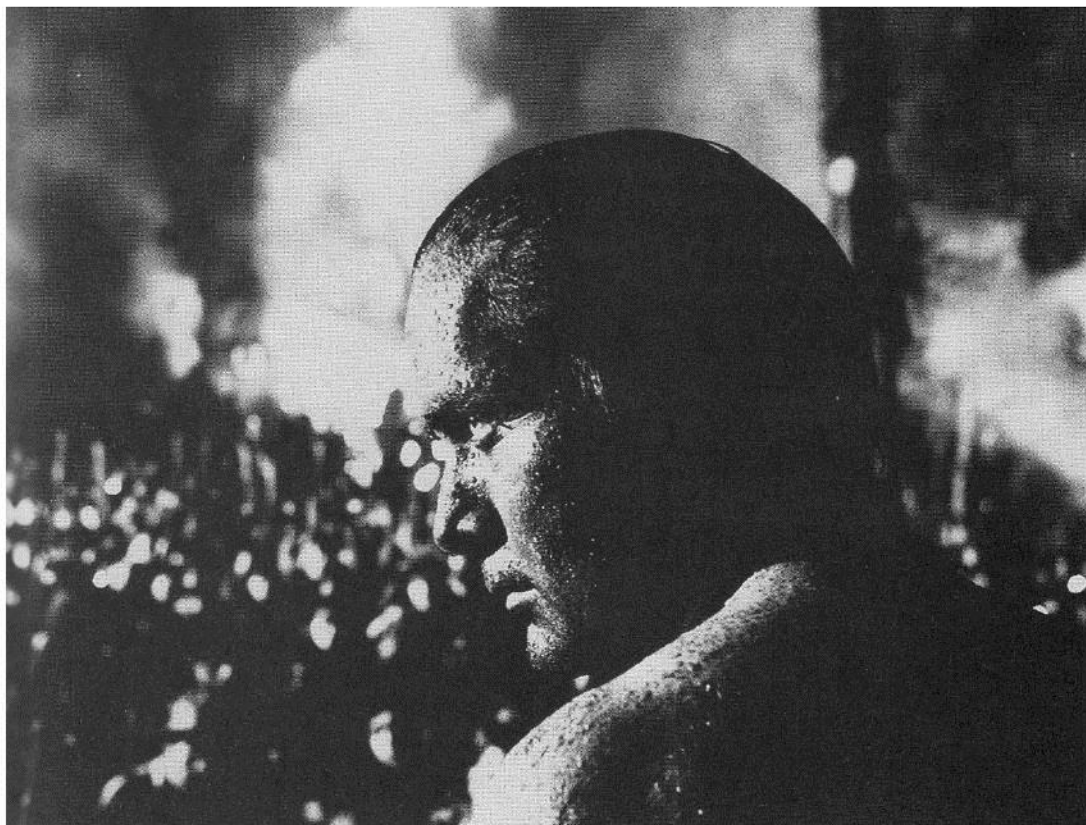
Chef et Willard dans la jungle (Cowie)



Kilgore, le cyclope, le dandy (Cowie)



Le sacrifice, Willard assassinant Kurtz (Cowie)



Willard a remplacé Kurtz et se prépare à partir (Cowie)