



HAL
open science

La jungle dans Platoon et Apocalypse Now : le soldat américain face à sa propre nature

Suzanne Montagner

► **To cite this version:**

Suzanne Montagner. La jungle dans Platoon et Apocalypse Now : le soldat américain face à sa propre nature. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00844871

HAL Id: dumas-00844871

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844871>

Submitted on 16 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Suzanne Montagner

La jungle dans Platoon et Apocalypse Now : le soldat américain face à sa propre nature

Master 2 Recherche Cinéma et audiovisuel : esthétique, analyse, création
Préparé sous la direction de M. Frédéric Sojcher

Date de dépôt : mai 2013

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Suzanne Montagner

La jungle dans Platoon et Apocalypse Now : le soldat américain face à sa propre nature

Master 2 Recherche Cinéma et audiovisuel : esthétique, analyse, création
Préparé sous la direction de M. Frédéric Sojcher

Date de dépôt : mai 2013

RÉSUMÉ

Ce mémoire interroge la place de la jungle et de la nature dans l'espace filmique, qu'elle soit géographique, stratégique ou symbolique. Dans un contexte particulier de guerre du Vietnam, il tente de définir le lien entre la nature sauvage théâtre des combats et des questionnements et propos propres aux deux films étudiés, *Platoon* et *Apocalypse Now*.

Mots-clés : jungle, nature, guerre du Vietnam, soldats, sauvagerie, primitivité, corps dans la nature, colonialisme, peur, mysticisme, paganisme, armée, homme occidental

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 1
<u>I. La jungle, un espace hostile</u>	p. 6
1. La jungle, paysage de guerre	p. 6
a) Un lieu de confrontations	p. 6
b) Un lieu stratégique ?	p. 9
c) La jungle impénétrable	p. 11
2. La perte de repères	p. 17
a) La déconstruction de l'espace	p. 17
b) Les dangers	p. 19
c) L'omniprésence de la mort	p. 22
3. L'invisible	p. 25
a) La jungle qui parle	p. 25
b) Le hors-champ, un personnage à part entière	p. 28
c) La fumée et le brouillard	p. 30
<u>II. L'homme occidental dans la jungle, entre conquête et survie</u>	p. 12
1. Des intrus dans la nature ?	p. 32
a) Place de l'armée et place du soldat	p.32
b) Le soldat dans la nature : domination ou soumission ?	p. 35
c) L'inefficacité des outils « modernes »	p. 38
2. Conquête et impérialisme	p. 40
a) Reconstruire l'Amérique	p. 40
b) Le mépris des autochtones	p. 44
c) La destruction pour maîtriser	p. 46

3. Un point de vue occidental ?	p. 49
a) La dénonciation de la guerre	p. 49
b) La représentation de l'ennemi	p. 51
c) Contextes et difficultés de représentation	p. 54
<u>III. La jungle mystique</u>	p. 59
1. Jungle et nature humaine	p. 59
a) La révélation des vraies natures	p. 59
b) La loi de la jungle	p. 63
c) Animalité et instincts primitifs	p. 66
2. L'osmose avec la nature	p. 69
a) La beauté de la nature ?	p. 69
b) La jungle protectrice et nourricière	p. 75
c) La jungle qui donne des réponses	p. 78
3. Symbolisme, folie et nature profonde de l'homme occidental	p. 81
a) Le sacré	p. 81
b) Absurdité et folie	p. 85
c) La barbarie de la civilisation occidentale	p. 89
CONCLUSION	p. 94

La jungle, forêt vierge et exotique, a une symbolique très forte dans l'esprit de l'homme occidental. Ne dit-on pas que c'est la « loi de la jungle » lorsque le chaos cède la place aux normes de notre civilisation ? Pourtant, la jungle a de quoi séduire en ce qu'elle nous ramène en des temps immémoriaux, à une primitivité qui fait partie de la nature humaine, mystérieuse et impondérable. Cet espace de vie et de pourriture est à la fois comme incompatible avec les modes de vie et de pensée occidentaux, et à la fois comme un « besoin vital, (un) appel de la forêt vierge, primitive, primaire, [qui] nous renvoie à des débuts, des commencements, à l'enfance du monde comme à la notre proprement dite ; on y décèle cette fameuse nostalgie des origines évoquée par Éliade ¹. »

La guerre du Vietnam (1964-1973) est un conflit qui sema la controverse chez le peuple américain et dont les nombreuses représentations cinématographiques ont souvent pour décor la forêt dense du Vietnam.

S'il est intéressant d'interroger la place de la jungle en tant que matériau filmique dans les représentations de ce conflit précis, c'est qu'il s'agit d'une guerre la plupart du temps dénoncée comme injuste, où la cruauté de l'armée américaine fut souvent pointée du doigt (notamment après la révélation du massacre de My Lai par le magazine Life), et où les soldats

¹ Franck Michel, *En route pour l'Asie*, L'Harmattan, Paris, 2001

furent confrontés à des difficultés logistiques et stratégiques considérables. Une guerre souvent qualifiée de folle, d'absurde, aux idéaux politiques semblables à ceux, religieux, des colons missionnaires.

Quelle est, de la part des cinéastes ayant traité ce sujet, l'attitude face à une telle folie, une telle cruauté ? Cette « nostalgie des origines » évoquée plus haut a-t-elle sa place dans une telle situation ? Un lien est-il défini entre les actes particulièrement barbares et les conditions extrêmes de la guerre dans les jungles vietnamiennes ? Quel est, de façon plus générale, le rôle de la jungle dans l'esthétique, des sensations aux symboles, dans les films sur la guerre du Vietnam ?

Dans ce travail de recherche, nous nous intéresserons à deux de ces films en particulier : *Apocalypse Now* et *Platoon*. Le premier, réalisé peu de temps après la fin de la guerre, en 1979, par Francis Ford Coppola, dans sa version remontée en 2001, *Apocalypse Now Redux*, que nous nommerons simplement *Apocalypse Now*. Le second, plus tardif, réalisé par Oliver Stone en 1986.

Outre leurs dates d'écriture, de tournage et de sortie, ces deux films diffèrent fondamentalement dans leur démarche narrative et leur propos. Coppola, qui n'a pas vécu la guerre en tant que soldat, donne une vision

démessurée et psychédélique du conflit, inspirée librement du roman *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, et attachée à un discours métaphorique et dont l'intrigue n'est pas directement rattachée à la guerre. Stone, en revanche, est un vétéran qui semble vouloir peindre avec réalisme et émotion la guerre telle qu'elle a été vécue par les soldats américains, se rapprochant d'une démarche de témoignage.

Ce qui lie néanmoins ces deux films, c'est une volonté de questionner et d'explorer les mécanismes propres à la guerre qui mettent l'homme face à face avec son pouvoir de vie et de mort, révélant alors sa nature profonde. Dans ces deux films, cette question a une importance capitale, comme le soulignent à la fois Pierre-Emmanuel Barral à propos d'*Apocalypse Now*, qui d'après lui traite des « rapports de fascination et de répulsion que l'homme entretient avec la guerre et la violence depuis la nuit des temps »², et André Muraire à propos de *Platoon* : « Stone saura exprimer avec grandeur la tragédie qui habite l'homme, cette pulsion de mort et cette nécessité du mal que le Vietnam libèrera comme les fumées létales des Enfers »³.

Ce qui libère la « pulsion de mort », c'est évidemment ce contexte que nous avons évoqué de guerre chaotique et injuste. Mais c'est aussi

² Pierre-Emmanuel Barral, « La guerre du Vietnam au cinéma » in *Le cinéma et la guerre*, Hervé Couteau-Bégarie et Philippe d'Hugues, Economica, Paris, 2006, p.162

³ André Muraire, *Hollywood-Vietnam*, M. Houdiard, Paris, 2010 p.69

l'élément qui nous intéresse particulièrement pour ce travail de recherche, la jungle.

À quel point vivre dans la jungle, être confronté à ses lois et à ses dangers, peut transformer les soldats occidentaux et faire ressortir leur propre sauvagerie ? Est-ce que ces conditions extrêmes sont présentées comme des circonstances atténuantes pour justifier les actes de cruauté perpétrés par les soldats ? La jungle représente-t-elle la primitivité du peuple vietnamien tel qu'il est perçu par l'armée américaine, un peuple de sauvages qu'il faut éduquer, convertir ?

À travers l'étude de la place de la jungle dans ces deux films, dans une démarche d'analyse filmique, nous essaierons de faire ressortir ce questionnement dans les deux films, tout en cherchant à définir leur différence de propos fondamentale.

Il s'agira dans un premier temps de se demander comment la jungle est filmée dans les deux œuvres en tant qu'espace et paysage, et à quel point elle apparaît comme hostile pour les soldats américains. Soldats dont la présence dans la nature sauvage semble découler d'un décalage profond, entre tentatives pour survivre et maîtriser tant bien que mal, et volonté de conquérir, rappelant fortement une vision colonialiste du monde.

Enfin, en nous basant sur l'analyse filmique pour approcher des questionnements plus philosophiques, nous tenterons d'éclaircir le lien entre la jungle et les questionnements les plus profonds existants dans les deux films quant à la nature humaine et sa primitivité.

I. La jungle : un espace hostile

1. La jungle, paysage de guerre

a. Un lieu de confrontations

La jungle est définie comme un type de végétation caractéristique de l'Inde : une « formation végétale continue, très dense, typique des pays de mousson, constituée de bambous, de lianes et de fougères arborescentes ⁴. » Le terme de « jungle » s'est cependant étendu à toute forêt dense à la végétation verte et luxuriante. Il s'agit donc à la fois d'un élément dans l'espace et d'un espace à part entière. Dans ce travail de recherche, le terme de jungle correspondra à l'espace de la forêt dense (en regroupant ainsi les paysages d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique du Sud selon les œuvres étudiées), ainsi qu'à n'importe quelle portion de végétation plus ou moins importante pouvant apparaître à l'écran. La jungle existe donc en tant que décor et qu'élément de décor : des portions d'espace à différentes échelles. De même, nous définirons la notion de paysage simplement comme un point de vue particulier sur une portion d'espace.

⁴ Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Paris, 2002

Ainsi pouvons-nous nous demander quelle place prend la jungle en tant que décor dans les deux films : quelles actions y sont menées, et à quel point est-elle présente dans l'espace filmique ?

Dans *Platoon*, les séquences se déroulant dans la jungle sont des séquences d'action ou de suspense : Stone y représente en grande majorité le mouvement des soldats, les embuscades et les actions violentes. L'espace est en général soit celui du camp établi par l'armée, dans des zones où la végétation a été rasée, soit au cœur de la jungle. Il s'agit donc d'un lieu d'hostilité et de tension, théâtre des combats et des confrontations. L'espace de la jungle est donc essentiel d'un point de vue dramaturgique, les batailles et autres altercations menant le récit, d'un point de vue émotionnel (nombreux sont les personnages qui y meurent, et aucun ne sort indemne de chaque séquence ayant lieu dans la jungle) et enfin d'un point de vue esthétique, le décor de jungle occupant une très grande place dans l'ensemble des décors du film.

Dans *Apocalypse Now*, la végétation est la plupart du temps représentée en arrière-plan, l'action se déroulant surtout dans le bateau ; la frontière entre bateau et jungle est le fleuve, et les cadres s'en retrouvent souvent composés en conséquence : bateau au premier plan, fleuve, jungle, ciel.



La présence de la jungle est donc comme latente la plupart du temps, et le fleuve prend littéralement et symboliquement le statut de barrière protectrice. Néanmoins, ce qui se passe sur la rive devient de plus en plus présent et dangereux, et plusieurs séquences importantes se déroulent au sein de la jungle : celle-ci représente là aussi un lieu de confrontations importantes, notamment la dernière partie du film se déroulant dans le camp du colonel Kurtz.

Dans les deux cas, la jungle apparaît comme un haut lieu de tension et de confrontation, qui prend une place considérable dans chacun des films.

b. Un lieu stratégique ?

Il est d'usage, dans les films de guerre, d'apporter des informations concernant l'espace de la bataille. D'un point de vue académique, le spectateur doit pouvoir comprendre qui attaque et qui se défend, où sont placés ennemis et alliés, afin de comprendre les enjeux et le résultat, victoire ou défaite, d'une scène de combat. De même, qui dit guerre dit déplacement, stratégie : les mouvements de l'armée sont-ils définis, limpides, ou au contraire flous et imprécis ? Ces questions propres au genre du film de guerre nous amènent à analyser la question du paysage, du point de vue sur le décor naturel dans lequel se déroule l'action, qu'elle soit conflit armé ou simple déplacement.

Or il existe un lien évident entre la notion de paysage, son étude, et la stratégie militaire en général. Comme le souligne le géographe Yves Lacoste, « L'observation des paysages sert, d'abord, à faire la guerre : une grande partie des mouvements tactiques dépendent [des] espaces masqués pour se dissimuler à la vue ou au feu de l'ennemi, mais aussi pour pouvoir le surprendre ⁵. ». L'officier qui élabore sa stratégie et le mouvement de son armée dans l'espace doit ainsi pouvoir « non seulement observer le

⁵ Yves Lacoste, « À quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? » in *La théorie du paysage en France*, dirigé par Alain Roger, Champ Vallon, Seyssel, 1995, pp.52 et 58

paysage, repérer les espaces masqués à partir des positions qu'il tient, mais aussi, inversement, se représenter le paysage que voit l'ennemi à partir des positions qu'il occupe. » Ces « espaces masqués » selon le point de vue d'observation, sont donc essentiels pour élaborer une stratégie militaire.

De même, plus l'observateur prend de l'altitude, plus sa vision s'étend et plus ces espaces masqués se réduisent, pour mener à la vision verticale en deux dimensions d'une carte ou d'une vue aérienne. Celle-ci peut être représentée, dans le cadre d'une représentation filmique, soit en plan aérien, soit en filmant une carte de l'espace où l'action est sensée se dérouler.

Nous pouvons donc nous demander quelle place, dans les deux films, prend l'idée de stratégie militaire, afin de mieux comprendre l'enjeu de la représentation du paysage de jungle.

Nous l'avons dit, la jungle est dans les deux films le théâtre de confrontations plus ou moins violentes, un lieu où les mouvements des soldats prennent une importance non négligeable. Dans *Platoon*, la stratégie militaire est une notion très importante dans le déroulement de l'histoire, et les mouvements tactiques sont clairement explicités par les personnages à plusieurs reprises, parfois même à l'aide de schémas donnés à voir au spectateur.

Là où *Platoon* s'inscrit clairement dans le genre du film de guerre, *Apocalypse Now* s'en éloigne : l'objectif du héros, Willard, interprété par Martin Sheen, n'est pas réellement lié à la stratégie militaire. Son déplacement est clairement explicité : il doit remonter le fleuve jusqu'au Cambodge, au cœur de la jungle, pour y trouver et éliminer le colonel Kurtz.

Dans les deux cas, la représentation de la jungle dans l'espace filmique remet sérieusement en question la notion de stratégie militaire.

c. La jungle impénétrable

En effet, même dans des visions aériennes, la jungle est filmée comme un bloc impénétrable. Chez Oliver Stone, l'information qui ressort d'un tel point de vue est justement l'absence de repères. Au début du film, l'action est située « quelque part près de la frontière cambodgienne » : un plan en hélicoptère survolant la jungle nous montre un flot continu d'arbres, sans aucun relief ou éclaircie reconnaissables.



La jungle apparaît donc comme un écran, une mer de végétation impénétrable, qui rend les notions de stratégie et de déplacement de l'armée totalement floues. Cette impression de flou est très présente au début du film : aucun plan de carte, aucune information ne sont donnés à voir. Les personnages comme le spectateur sont dans une absence totale de repères géographiques.

De même, lorsqu'on se pose la question du point de vue dans la jungle, d'idée de paysage, il apparaît clair que celle-ci n'est quasiment faite que d'espaces masqués : à cause du foisonnement de végétation, le regard ne peut porter qu'à de très faibles distances, ce qui limite considérablement la possibilité d'un raisonnement tactique. Cette idée est accentuée dans les

deux films. Toujours au début de *Platoon*, lorsque le paysage est appréhendé du point de vue des soldats américains au cœur de la jungle, la même idée d'absence de repères et de cohérence s'impose. Un foisonnement d'arbres et de plantes pénètre le cadre de tous côtés, et l'impression d'opacité qui en naît est accentuée par le côté quasiment monochrome de la photographie de Robert Richardson.



La densité de la jungle et l'absence de vision d'ensemble rend les déplacements chaotiques et difficiles. En ressort le sentiment que les soldats américains ne peuvent pas maîtriser l'environnement, ni par le regard, ni dans leurs déplacements. Cette jungle semble être un écran illimité impossible à franchir. C'est un paysage considérablement réduit,

aplatis, et un espace si dur à appréhender que la notion de stratégie militaire ne semble même pas envisageable.

La même impression d'opacité, de foisonnement dense, est présente chez Coppola, en particulier dans une séquence se déroulant entièrement dans la jungle, lorsque deux des personnages, Chef et Willard, se retrouvent face à face avec un tigre.



Le cadre y est, dans les plans serrés, totalement poreux et envahi de plantes. De même, un plan large offre une vue du paysage de jungle quasiment plate et monochrome, comme un écran végétal. Le ciel n'y est jamais visible. Il en ressort dans les deux films un sentiment d'enfermement, d'étouffement particulièrement pénible.



On peut imaginer que c'est l'impression que donne naturellement la jungle lorsqu'on l'appréhende d'un point de vue « terrestre ». Mais il existe des représentations de la jungle plus construites, plus aérées, qui ne donnent pas cette même impression d'être dans une « mer végétale ». Les tableaux du Douanier Rousseau, quand bien même ils sont issus d'une vision imaginaire de la jungle et qu'ils sont peuplés d'animaux sauvages, donnent aussi une impression d'écran, bidimensionnelle.



Outre la diversité de couleurs qui rend ces tableaux moins opaques, plus vivants, le fait que le ciel y apparaisse change considérablement la donne. C'est aussi le cas dans une séquence de *Rescue Dawn* de Werner Herzog (2006), dans laquelle le protagoniste, seul dans la jungle, tente de se cacher de ses ennemis. La représentation de la jungle dans l'espace filmique montre une variété de reliefs et de formes, la lumière du jour y semble plus naturelle, les couleurs plus contrastées, et du même coup plus à même de faire comprendre les mouvements du personnage et l'endroit dans lequel il se trouve.



En effet, dans cette séquence, le point de vue sur la jungle ne la représente pas comme aplatie, mais met en valeur sa diversité. De même, certains

plans mettent en avant la verticalité des arbres entourant les personnages, faisant penser à une prison végétale.

Ainsi, l'idée de jungle-écran, dans les deux film étudiés, accentue le côté impénétrable de la jungle, et la difficulté pour les soldats de maîtriser cet espace foisonnant.

2. La perte de repères

a. La déconstruction de l'espace

Le manque de maîtrise de leur environnement par les soldats américains est aussi mis en valeur par un effet de mise en scène présent chez les deux cinéastes : la déconstruction de l'espace. En effet, toujours dans la première séquence de jungle dans *Platoon*, Stone multiplie les axes de façon parfois radicale, ce qui met en valeur la difficulté de mouvement des personnages. Il passe par exemple d'un plan fixe en plongée quasi-zénithale, dans lequel les personnages exécutent un mouvement gauche-droite, à un panoramique dont le mouvement ample suit les soldats de droite à gauche et de bas en haut : les axes, focales et mouvements au sein du cadre sont multiples, les

entrées et sorties de champ ne correspondent pas à un mouvement précis et quasiment aucun raccord-mouvement n'est utilisé.



Le côté elliptique du montage fait durer l'action d'une façon indéterminée, et la lumière et les couleurs étant toujours les mêmes, et les soldats méconnaissables avant un certain temps, cette séquence met bien en avant la difficulté de mouvement dans cet espace labyrinthique. Même lorsque les soldats s'enfoncent dans la profondeur du cadre, c'est comme s'ils étaient engloutis par la forêt, et la couleur de leurs uniformes se fondant avec la végétation, ils sont comme absorbés, invisibles.

Dans la séquence du tigre évoquée plus haut dans *Apocalypse Now*, cet effet est d'autant plus marqué que le montage présente même plusieurs faux-raccords. L'espace de la jungle y est représenté, comme nous l'avons dit, comme un bloc, un fouillis dense de végétation. Mais on y dénote toutefois de grandes différentes plastiques d'un plan à l'autre : la végétation varie énormément, ainsi que la lumière.

Il n'y a, comme dans *Platoon*, pas de réelle logique dans leur déplacement, ce qui paraît d'autant plus perturbant qu'il y a continuité dans le son des dialogues des deux hommes. La jungle paraît changeante et infinie, le paysage imprévisible d'un plan à l'autre. Les personnages sont englobés par la nature qui elle-même varie d'un instant à l'autre.

Bien entendu, cette difficulté à s'approprier l'espace doit être aussi vraie pour les cinéastes et leur équipe, les deux ayant tourné dans des décors naturels. Le vrai tigre d'*Apocalypse Now* est présenté, dans le documentaire d'Eleanor Coppola *Hearts of Darkness, a Filmmaker's*, comme affamé et imprévisible. Le faux raccord visible juste après son apparition est donc sûrement dû aux conditions du tournage : le fait de tourner dans des décors naturels et d'avoir à faire avec de vrais animaux sauvages peut donc avoir une réelle influence sur le résultat final. Il s'agit, dans la réalité comme dans la fiction, d'une réelle difficulté quant à l'appropriation de l'espace.

b. Les dangers

La séquence du tigre d'*Apocalypse Now* est très importante en ce qu'elle cristallise les dangers imprévisibles de la jungle et la terreur profonde qu'elle inspire. En effet, les personnages, venus cueillir des mangues, ne

s'attendent pas le moins du monde à croiser une bête féroce. Cette rencontre terrifiante qui pourtant se termine sans heurt fait réaliser aux protagonistes et au spectateur du réel décalage entre ce qu'ils connaissent et ce qui habite l'espace de la jungle, juste à côté d'eux. Il s'agit d'une réelle confrontation avec la sauvagerie et tout ce qu'elle a d'arbitraire et d'indifférent. Cela explique la réaction du personnage de Chef, qui après avoir vécu cette « rencontre » hurle qu'il ne faut « jamais quitter le bateau ». Par cette maxime, qui représente une métaphore essentielle du film, Chef met des mots sur l'incompatibilité profonde entre leur présence sur ce territoire et les êtres vivants qui habitent la jungle. L'acteur qui l'interprète raconte d'ailleurs la façon dont il a vécu cette scène dans *Hearts of Darkness* : « Je n'ai jamais eu aussi peur. Pour moi, c'était comme l'essence du film. Regarder dans les yeux du tigre, la folie... Ce que tu voulais n'avait aucune importance, il n'y avait plus aucune réalité. S'il te voulait, tu lui appartenais ⁶. »

Dans *Platoon*, cette idée de danger qui vient de la nature est surtout présente au début, lorsque le personnage principal, Chris, plonge pour la première fois dans les profondeurs de la jungle. Le spectateur vit avec lui la

⁶ Frederic Forrest interviewé dans *Hearts of Darkness : a Filmmaker's Apocalypse* d'Eleanor Coppola, Fax Bahr et George Hickenlooper, 1991

moindre des sensations provoquées par la jungle : le sentiment d'étouffement évoqué plus haut, le son continu et omniprésent, la chaleur, l'humidité. Il croise dès les premières minutes un serpent qui dans la lumière bleutée se confond presque avec les branches d'un arbre. Il est totalement envahi par les feuilles coupantes qui entrent dans le cadre de tous côtés. Essoufflé, il subit tout ce qui l'entoure. De même, plusieurs gros plans sur son cou envahi d'insectes font vivre au spectateur un inconfort extrême qui apparaît du même coup comme étant le quotidien dans la jungle.

Ainsi, les soldats sont poussés à bout par cet environnement hostile, en particulier dans *Platoon* : le danger vient à la fois de leur rencontre possible avec l'ennemi, mais aussi de ce qui les entoure quotidiennement. Un plan rapide de *La Ligne Rouge* de Terrence Malick (1998), qui traite quant à lui de la guerre du Pacifique, représente bien cette idée. Dans ce plan, deux soldats, au cœur de la bataille, sont couchés sur le sol pour se protéger des tirs : un serpent surgit devant eux et leur barre la route, les deux soldats sont dans une impasse, acculés entre le danger venant de l'ennemi et celui venant de la nature.

Les dangers divers qui peuvent exister dans l'environnement de jungle sont donc bien mis en valeur dans les deux films, mettant les soldats dans un inconfort extrême.

c. L'omniprésence de la mort

De même, le danger de la situation des soldats américains, que ce soit face aux menaces naturelles ou aux menaces venant de l'ennemi, est clairement mis en image par l'omniprésence de cadavres dans la jungle.

Dans *Apocalypse Now*, à partir d'un certain moment du film, les rives du fleuve sont régulièrement jonchées de corps anonymes, jusqu'à faire partie intégrante du paysage.



Les corps, juchés dans les arbres, se confondent presque avec la végétation. On ne sait ni comment ni pourquoi exactement ils sont arrivés là : comme pour l'histoire du film elle-même, la violence de la guerre est le plus souvent latente et ne mène pas l'action des personnages. Coppola crée ainsi un environnement de mort dans la jungle, qui participe à une vision apocalyptique du contexte dans lequel se déroule son histoire, et qui va en augmentant au fur et à mesure du film.

Dans *Platoon* au contraire, l'action est plus directement liée à la guerre, le spectateur est donc plus à même de voir un grand nombre de personnages tués. La mort est véritablement partout, et tout le temps au cours de l'histoire, la plupart du temps très violente, sanglante, sale. Elle fait non seulement partie de l'action, mais aussi de l'environnement. Elle est vécue par certains personnages comme totalement anodine, comme un élément habituel du paysage. En effet, dans la première séquence ayant lieu dans la jungle, Chris tombe nez à nez avec un cadavre en décomposition dont le corps se confond avec les racines d'un arbre.



Ce corps est emblématique de la terreur et la pourriture environnantes, et Chris vit cette « rencontre » de façon très pénible, et va jusqu'à défaillir et vomir dans un coin. Le personnage du sergent-chef Barnes est au contraire très dédaigneux envers ce corps de « viet », et joue avec du bout de son fusil jusqu'à le faire tomber en morceaux. Ce dédain et cette indifférence envers le corps de ce qui a été un être humain a une valeur symbolique forte : le respect des morts n'existe pas en tant de guerre, et encore moins dans la jungle, dans laquelle un cadavre peut se décomposer sans être touché, jusqu'à faire partie de la jungle elle-même.

En lien avec ces images de mort quotidienne, le son des mouches est assez présent dans les deux films : il est lié à l'idée de pourriture et de mort, et

participe au dégoût et à l'épouvante des personnages ainsi que des spectateurs.

3. L'invisible

a. La jungle qui parle

De même que le son des mouches incarne l'idée de mort et de pourriture, le son qui émane de la jungle a une très grande importance dans les deux films et, plus ou moins accentué, provoque des sensations diverses.

Évidemment, ce son est présent naturellement dans la jungle, mais il est particulièrement présent dans les deux films. C'est un son continu qui illustre le foisonnement de vie habitant la jungle. On a l'impression d'un paysage vivant, grouillant, jamais endormi. Pourtant les animaux à l'origine de ce bruit constant sont rarement visibles dans les deux films : on voit seulement un tigre dans *Apocalypse Now*, deux serpents, quelques insectes et une biche dans *Platoon*. Il s'agit plutôt d'un foisonnement de vie hors-champ, une présence constante et invisible.

Le son prend une importance marquée dans *Apocalypse Now* : il est souvent utilisé par Coppola et ses quatre ingénieurs du son (Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs et Nathan Boxer) comme un outil pour augmenter la tension. Ainsi, dans la séquence où Willard confie enfin au commandant du bateau, Philipps, que sa mission secrète doit avoir lieu au Cambodge, le son de la jungle se fait de plus en plus présent, son volume augmente nettement cependant que la peur se lit sur le visage de Philipps.

Ce son prend alors des allures d'avertissement, tout comme dans la séquence du tigre. Le mixage y est organisé de façon très subtile : des bruits exotiques d'oiseaux comme des gémissements, des sons d'insectes et de bêtes qui s'agitent comme pour fuir le danger sont tour à tour isolés, amplifiés, pour orchestrer la scène jusqu'au moment où un son strident, dont on ne sait s'il est intra ou extra-diégétique, fait monter le suspense à son paroxysme. Les animaux invisibles semblent donc participer à la scène, et les personnages comme les spectateurs, remarquant cette présence dans le hors-champ, sont forcés d'y prêter attention.

En parallèle, nous y reviendrons, le son accentue l'idée, présente dans chacun des films, de l'indifférence de la nature. Souvent, les scènes de combats violents se terminent en une phase de calme, dans laquelle le son

de la jungle peut reprendre ses droits : il en est souvent ainsi dans *Platoon*, et c'est le cas dans *Apocalypse Now* lorsque Philipps se fait tuer par une lance. Après un vacarme de cris et de coups de feu, la mort de celui-ci laisse place à un regain de calme, habité par le son de la nature : la vie foisonnante et englobante poursuit sa route comme si de rien n'était. Les présences invisibles sont insensibles à tout ce qui peut se passer parmi les hommes.

Il y a donc un lien clair entre tension et son de la jungle, qui impose sa présence et sa puissance, même lorsqu'elle n'est pas visible dans le cadre. C'est aussi le cas lorsque ce sont les chants tribaux des « Montagnards » vivant dans la jungle qui se font entendre dans *Apocalypse Now*, au fur et à mesure que l'embarcation se rapproche de la source du fleuve. Celui-ci est constitué de tambours, de chants, « le murmure soutenu d'une multitude d'hommes qui chantaient, chacun pour soit, eût-on dit, je ne sais quelle étrange incantation sortait de la muraille plate et obscure de la forêt [...] »⁷

La tension venant du hors-champ est alors encore plus évidente, car ces tribus autochtones et inconnues représentent une réelle menace pour l'équipage.

⁷ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Gallimard, 1948, p.223

b. Le hors-champ, un personnage à part entière

Ainsi, ce son omniprésent dans les deux films laisse une grande place à l'invisible, au hors-champ. Nous l'avons dit, le paysage de jungle est naturellement fait d'une grande partie d'espace masqués. L'opacité du paysage participe donc elle aussi à donner de l'importance au hors-champ : ce qu'on ne peut pas voir est potentiellement dangereux.

En effet ce qui vient ou peut venir du hors-champ est une source primordiale de tension dans *Platoon* : souvent la jungle est filmée dans l'obscurité, ce qui augmente les chances pour les soldats américains de se faire surprendre par les ennemis cachés dans l'ombre ou derrière les feuillages. Souvent l'appréhension du hors-champ constitue l'essentiel du suspense et se retrouve souvent soldé par l'apparition des ennemis. Stone utilise donc le hors-champ comme un élément dramatique très fort, en utilisant la particularité du paysage de jungle et en empirant son mystère par l'usage d'une photographie sombre, voire parfois sous-exposée.

De même, toujours dans cette idée de jungle-écran, Stone filme une séquence de grande violence dans laquelle, pendant un moment, la jungle est éclairée par des fumigènes parachutés dans la jungle. Un plan y montre la jungle à nouveau comme une sorte d'écran aplati, à l'éclairage mouvant :

l'espace est clos et habité à la fois. La bande-son est d'autant plus troublante qu'il s'agit d'une voix parlant sur un ton d'avertissement en vietnamien dans un haut-parleur. C'est comme si l'armée ennemie était invisible, tapie derrière le bloc de végétation, tout en étant mouvante et dangereuse.



Dans *Apocalypse Now*, c'est l'espace de la jungle tout entier qui est parfois hors-champ, ou du moins en arrière-plan. Le bateau, nous l'avons dit, en est protégé par la barrière que forme le fleuve. Néanmoins la menace existe bel et bien hors-champ, comme en témoigne par exemple une séquence où des flèches arrivent de toutes parts depuis la rive, sans que l'on puisse voir où sont placés ceux qui les ont décochées. Ces flèches à priori inoffensives déclenchent la panique au sein du bateau, et la séquence se termine par la mort de Philipps, tué par une lance. Ici, on voit un effet de quasi-paranoïa assez intéressant : la peur irrationnelle que provoque la pluie de flèches est

augmentée par le fait que les agresseurs viennent de la jungle et ne peuvent pas tout de suite être distingués. Comme si la peur elle-même, les dangers imaginés étaient la source d'un danger plus grave pour les personnages ; comme si la peur du hors-champ qui les fait réagir si violemment était la réelle responsable de la mort de Philipps. « La crainte du danger est mille fois plus terrifiante que le danger présent ⁸. »

c. La fumée et le brouillard

Outre l'obscurité qui parfois accentue le manque de visibilité dans les deux films, un autre élément est très souvent présent dans le cadre : la fumée, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Cet élément accentue le manque de visibilité et la difficulté de maîtriser le paysage et ce qui l'habite. La fumée est dans *Platoon* surtout présente lors de moments de suspense, les scènes de bataille. Elle accentue le côté inquiétant de la situation dans laquelle se trouvent les personnages et participe d'autant plus à leur privation de repères : n'importe quoi peut surgir de la fumée.

Dans *Apocalypse Now* en revanche, son utilisation se fait à bien plus d'occasions et influence considérablement l'esthétique du film.

⁸ Daniel Deföe, *Robinson Crusöe*, Le livre de poche, Paris, 2003, p.183

La fumée donne au décor de la jungle une dimension plus mystérieuse, et à la fois plus onirique. L'usage répété de fumigènes de couleurs donne à l'image une beauté qui touche parfois au surréalisme. Cet usage de la couleur et de la fumée, entre autres choses, ancre l'esthétique d'*Apocalypse Now* dans ce qu'on pourrait appeler une vision psychédélique.

De plus, on peut aisément faire le lien allégorique entre fumée et vision apocalyptique, les descriptions de l'enfer comportant souvent flammes et fumées.

Le soldat américain est donc sans arrêt confronté à des dangers qui le dépassent, il est au quotidien dans des conditions extrêmement pénibles, voire intenable, où il ne peut pas maîtriser ce qui l'entoure. Les deux cinéastes s'emploient à réellement faire ressentir cette peur de l'inconnu et cet inconfort constant. Les Américains semblent être à priori dominés par la nature : est-ce vrai chez les deux cinéastes ? Comment les soldats sont-ils mis en valeur ? Comment l'armée américaine est-elle représentée dans la jungle ?

II. L'homme occidental dans la jungle, entre conquête et survie

1. Des intrus dans la nature ?

a. Place de l'armée et place du soldat

Dans *Apocalypse Now*, il n'y a pas à proprement parler d'armée (de groupe de soldats d'un même camp) filmée dans la jungle : les personnages font partie d'un groupe très restreint dont l'objectif, nous l'avons dit, n'est pas de combattre directement l'ennemi. Ils apparaissent donc clairement comme individus et non comme groupe au sein de l'espace filmique.

Lorsque concept d'armée il y a, soit ce sont le chaos et l'anarchie qui règnent en maître (« Il n'y pas d'officier ici, c'est le trou du cul du monde », dit un soldats à Willard lors de la séquence du pont illuminé), soit c'est une vision des choses organisée, violente, et efficace, qu'incarne le lieutenant-colonel Kilgore.

Les protagonistes n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre, ils suivent un mouvement indépendant. Seuls leur restent les attributs du soldat, uniforme et armes.

Au contraire, Stone raconte la guerre de telle façon qu'il se retrouve confronté à la difficulté de filmer l'armée dans la jungle, armée constituée d'un nombre plus ou moins important de soldats. Il y a certes des personnages centraux, mais tout le long du film c'est un groupe bien défini que l'on suit, une section de la 25^{ème} division d'infanterie. Nous l'avons dit, les stratégies sont souvent explicitées, bien que la difficulté extrême de leur exécution soit bien exposée. Il s'agit donc bien de la représentation de l'armée : comment Stone met-il en scène cette entité ?

L'armée apparaît, d'un certain point de vue, soumise aux contraintes de la nature. Les camps militaires ne peuvent être construits qu'en dehors de la jungle : la frontière est claire entre jungle et le reste, et la lisière entre la zone où la végétation a été rasée et la forêt est souvent visible dans le cadre.

La plus grande partie des scènes de bataille montre l'armée américaine comme éparpillée, disséminée dans l'espace sans réelle organisation. Le groupe est filmé comme tel dans quelques rares plans d'ensemble, dans lesquels les soldats se déplacent, à l'affût : on ne peut s'empêcher de penser à une meute ou un troupeau dans la nature. Cette impression de groupe d'animaux que donne l'armée est aussi présente dans *La Ligne Rouge*. Sans

vouloir pousser trop loin la théorie, on remarque cependant un côté animal dans la représentation des soldats, sur lequel nous reviendrons plus loin.



Mais on remarque chez Stone que l'armée est avant tout filmée comme un groupe d'individus : les personnages sont la plupart du temps chacun cadré séparément.



Bien qu'ils apparaissent parfois à la merci de la nature, ce procédé rapproche le spectateur des personnages et l'implique émotionnellement. Il y a dans *Platoon* une grande place pour l'individu, le soldat qui avant tout

est un être humain. Ces précisions peuvent paraître évidentes, mais il semble nécessaire de les appuyer, tant ce point de vue sur la représentation de l'armée influence le propos du film dans son entier.

b. Le soldat dans la nature : domination ou soumission ?

Nous l'avons vu, le soldat américain est, au cœur de la jungle, face à des difficultés nombreuses, et doit constamment lutter pour sa survie. Mais est-il représenté, dans chacun des films, comme une victime de la violence de la nature, ou comme un être supérieur qui parvient à dominer les éléments ? Lorsqu'on s'intéresse à l'analyse filmique et à la place de l'homme dans le cadre au sein de la végétation, il apparaît clairement que les deux cinéastes, chacun leur tour, font ressentir la petitesse de l'homme par rapport à la nature. D'une part, comme nous l'avons vu, au niveau de la photographie : l'usage des couleurs, dans *Platoon* particulièrement, tend souvent vers une vision monochromatique dans laquelle le soldat, vêtu d'un uniforme kaki, se fond quasiment avec les feuillages. Les soldats s'enfoncent dans la profondeur de la jungle, comme s'ils étaient aspirés par la végétation : on distingue de moins en moins les silhouettes des soldats parmi les feuillages.

De plus, dans les deux films, les soldats en mouvement dans la jungle apparaissent comme envahis de plantes, et souvent disparaissent derrière elles. Le cadre est gouverné par la végétation qui va jusqu'à cacher les protagonistes, pour les effacer momentanément de l'écran.

Chez Coppola, un plan illustre bien cette soumission du soldat à la nature dans l'espace filmique : lors de la séquence du tigre, Willard et Chef passent à côté d'un arbre immense.



Ils sont tous les deux repoussés à l'extrémité du cadre, et paraissent quasiment minuscules par rapport à l'énormité du tronc par-dessus lequel ils doivent passer. De même, toujours dans cette séquence, les deux soldats traversent une zone de végétation où les feuilles ont une taille démesurée et

prennent une place énorme dans le cadre, et où leur couleur verte est particulièrement mise en valeur par la lumière.

Enfin, face aux nombreux dangers qui les entourent, les soldats doivent constamment être sur le qui-vive. Tout est une question de vie ou de mort : s'endormir, s'énerver : toutes les émotions sont transformées en armes.

Dans *Platoon*, une seule option est proposée par les officiers pour survivre : le sergent Barnes alpague les soldats en leur montrant le corps d'un de leurs camarades et en leur disant « Regardez ce gros connard, c'est comme ça que vous finirez. Vous devez être en alerte à chaque instant. »

La question de la survie dans la jungle n'est donc quasiment pas réellement envisageable dans *Platoon*.

Ce n'est pas le cas, encore une fois, dans *Rescue Dawn*. Ce film, réalisé 20 ans après *Platoon*, est libéré d'un certain nombre de responsabilités quant à la représentation du conflit (sujet que nous développerons un peu plus loin), et n'est pas l'œuvre d'un vétéran, ce qui détache le film d'une certaine volonté de témoignage. Dans celui-ci, les officiers se montrent plus pédagogues et diffusent aux soldats une vidéo dans laquelle un soldat fait des démonstrations de gestes d'auto-protection en utilisant des feuilles et en proclamant : « La nature n'est pas votre ennemie ». Cette vidéo provoque les moqueries des soldats, qui comparent l'homme de la vidéo à

un « sauvage », comme si ses gestes étaient trop primitifs pour être pris au sérieux. Pourtant, le protagoniste, plus tard dans le film, fait preuve de réflexes de survie très efficaces.

La jungle n'est donc pas autant perçue comme dangereuse et hostile que dans *Platoon*, dans lequel les soldats apparaissent comme très mal armés contre les éventuels dangers. C'est aussi le cas aussi pour *Apocalypse Now* : lorsqu'ils sont réellement confrontés au danger inhérent à la jungle, face au tigre par exemple, ils n'ont d'autre choix que de fuir et de tirer dans toutes les directions.

c. L'inefficacité des outils « modernes »

C'est ainsi que l'on constate dans les deux films la mise en avant d'un profond décalage entre la modernité des moyens à la disposition des Américains et la réalité de la vie dans la jungle. Plusieurs exemples parlants apparaissent dans les deux films. L'un d'eux est un passage de *Platoon*, dans lequel Chris, le personnage principal, regarde sa montre pour savoir s'il a fini son tour de garde. Celle-ci a totalement été envahie de buée et il est impossible d'y lire l'heure, si elle fonctionne encore. On se dit alors que les personnages sont véritablement coupés de tout ce qu'ils

connaissent : rien ne peut rattacher Chris à la réalité telle qu'il la connaît, il ne peut même pas se rendre compte de la mesure du temps, qui est une base fondamentale de la civilisation « modernisée ».

Un autre élément significatif de ce décalage entre outils modernes et réalité de la jungle est l'utilisation outrancière et inutile des armes à feu. En effet, dans *Apocalypse Now* surtout, les soldats utilisent souvent leurs armes pour tirer dans le vide, ou plutôt dans la végétation (on revient à cette peur du hors-champ évoquée plus haut). C'est le cas dans la séquence du tigre : Chef, prenant la fuite, tire dans toutes les directions, quand bien même il n'y a plus aucun danger visible. Il arrive à rejoindre les autres sur le bateau, qui, de panique, ouvrent le feu : là aussi, ils tirent dans le vide, et finissent par s'en rendre compte, mi-amusés mi-étourdis par cette montée d'angoisse. Ce geste de défense apparaît comme complètement inutile, voire hors-sujet : ces moyens issus de la civilisation moderne semblent ne pas appartenir au même monde que ce qui habite la jungle et n'avoir pas beaucoup d'effet.

2. Conquête et impérialisme

a. Reconstruire l'Amérique

De même, le décalage évoqué plus haut se fait aussi ressentir lorsque le soldat américain n'est pas en train de lutter pour sa survie. On remarque dans les deux films à quel point les Américains, dans ce territoire ennemi, tentent de construire un substitut d'Amérique, même au milieu de la nature sauvage. Le fait de vouloir conquérir un espace naturel, dénué de constructions humaines, opposé aux tendances de la civilisation occidentale, dénote un impérialisme latent qui tend à une certaine absurdité, impérialisme qui est bien pointé du doigt dans *Apocalypse Now*. En effet, à plusieurs reprises dans ce film, Coppola met en scène les soldats américains ayant des occupations typiquement américaines. L'une de ces scènes est particulièrement parlante : Kilgore propose à Lance, l'un des membres du groupe accompagnant Willard, d'aller surfer. Des soldats témoins de leur conversation évoquent un lieu particulièrement propice à ce sport, mais qui apparemment est très dangereux car il appartient à l'ennemi. Kilgore décide d'y aller malgré tout : le groupe grimpe dans plusieurs hélicoptères et, au son de la *Chevauchée des Walkyries* de

Richard Wagner, bombarde la plage pour pouvoir aller surfer. Un peu plus tard, on retrouve des soldats qui essaient de surfer tout en évitant les obus : on voit bien que la démesure de toute cette scène met en avant l'absurdité et la folie des Américains qui tentent de faire au Vietnam ce qu'ils pouvaient faire chez eux, tout en détruisant au passage ce qui les entoure.

Les exemples de ce type sont nombreux, dans *Apocalypse Now* : les américains font des barbecues, assistent à un « show » de playmates, font du ski nautique et écoutent les Rolling Stones...



Moins démesurée, cette Amérique reconstituée est aussi présente dans *Platoon* : les camps établis par l'armée sont remplis d'éléments qui rappellent le pays lointain d'où les personnages viennent. Les décors de

camps sont même représentatifs des mentalités de deux groupes opposés, les conservateurs et les contestataires, deux « visages de l'Amérique »⁹ de l'époque de la guerre qui s'opposent dans le film de Stone.

Bien que les deux films restent assez ambigus dans leurs messages politiques, on se rend compte que ceux qui y tentent le plus de reconstruire l'Amérique au Vietnam sont ceux qui ont une vision de la guerre la plus simpliste et la plus barbare. On peut clairement y voir une contestation de l'Amérique impérialiste. Celle-ci est très claire dans *Apocalypse Now* : le colonialisme présent dans le roman de Conrad est toujours là au Vietnam : il est dans l'attitude des Américains, mais aussi dans la scène ayant lieu chez les colons français. Ceux-ci vivent au Vietnam depuis plusieurs générations et considèrent ce territoire comme le leur. Ils ne se considèrent pas réellement comme français, et pourtant leur mode de vie et leur maison semblent sortir d'un autre monde, totalement anachronique, tant ils sont en décalage par rapport à la jungle qui les entoure et le conflit qui engage les Américains. La question coloniale y fait débat, sans pourtant découler sur un message clair de la part de Coppola.

Un autre élément très fort en rapport avec le colonialisme est l'Eglise. Toujours dans la partie d'*Apocalypse Now* où les protagonistes sont

⁹ Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viet-Nam*, Anovi, 2009, p.49

accompagnés par Kilgore, une séquence montre la construction d'une église au beau milieu de la bataille : comme si, coûte que coûte, il fallait convertir, investir les lieux, quand bien même les hostilités ne sont pas encore terminées. Il s'agit encore une fois de l'absurdité de l'attitude des occidentaux, dénoncée avec une certaine ironie.



Dans *Platoon*, il y a aussi une église, mais celle-ci, située à la lisière de la jungle, constitue un lieu de ralliement et de protection pour les soldats américains. Il n'y a donc pas le même cynisme, la même distance par rapport à l'impérialisme que dans *Apocalypse Now*. Contrairement à Coppola, Stone ne semble pas attaché à réellement dénoncer l'attitude impérialiste qui pouvait exister au Vietnam, mais seulement la cruauté et l'injustice qui a pu y voir le jour.

b. Le mépris des autochtones

Ce qui est sûr, c'est que l'attitude envers l'ennemi est, dans les deux films, extrêmement unilatérale de la part des personnages. Ceux-ci parlent des « viets » de façon très méprisante. Plusieurs fois, mais surtout dans *Platoon*, les soldats américains les insultent et se moquent d'eux. « Ho Chi Minh suce des queues en enfer ! », crie à un moment le héros Chris, avant de pousser une sorte de cri animal.

De même, l'attitude envers l'ennemi, même quand celui-ci est en position de faiblesse, dénote une indifférence et une incompréhension impossibles à dépasser. C'est à nouveau un trait accentué par le personnage de Kilgore dans *Apocalypse Now*. Celui-ci brime l'un de ses soldats pour avoir refusé de donner de l'eau à un ennemi agonisant, mais au moment où il lui tend sa gourde, un autre soldat l'informe de la présence de Lance, surfeur qu'il admire : ni une ni deux, Kilgore laisse tomber la gourde et abandonne le mourant.

Cette attitude, lorsqu'elle n'est pas ainsi exagérée, peut sembler logique, puisqu'il s'agit d'un contexte de guerre où l'ennemi n'est pas à être considéré comme digne de respect ou d'attention par les soldats.

La violence existe aussi envers les civils. Dans les deux films, les soldats sont confrontés à devoir essayer de communiquer eux : dans *Apocalypse Now*, il s'agit d'un bateau que Philipps, contre l'avis de tous, veut inspecter ; dans *Platoon*, c'est un village soupçonné d'avoir accueilli l'ennemi dans lequel les soldats arrivent avec une volonté de vengeance. Dans les deux cas, l'incompréhension règne et c'est la brutalité des soldats américains qui prend le dessus. Les hommes et femmes sur le bateau finissent pas être tués, la tension ayant tellement monté que le moindre mouvement brusque fait réagir les soldats à bout de nerfs.

Dans *Platoon*, la scène du village, qui est ouvertement une référence au massacre de My Lai, dégénère de la même façon. Les soldats font régner la terreur sur les villageois soupçonnés d'être complices avec l'ennemi. Rien de ce qu'ils trouvent sur place ne confirment réellement cette théorie, mais plusieurs soldats cherchent tellement à provoquer les villageois qui ne se laissent pas faire, que la situation dégénère violemment. L'un des soldats est face à une femme qui l'interpelle en vietnamien avec véhémence : incapable de comprendre ce qu'elle dit, sa réaction est démesurée et il la tue. S'en suit une série d'actes de violence, de panique, qui prennent fin au moment où Barnes, ordonne aux autres de mettre le feu au village.

c. La destruction pour maîtriser

C'est ainsi que l'on remarque que l'armée américaine est représentée comme incapable de communiquer avec les Vietnamiens, civils ou soldats. La seule attitude qui semble possible pour maîtriser la situation est la destruction. Cela vaut pour le côté humain, comme nous l'avons vu plus haut avec les scènes du village et du bateau, mais aussi pour l'environnement, la nature qui les entoure. Nous revenons donc à la jungle et à l'attitude des hommes occidentaux par rapport à elle.

« À la crainte d'être dominés par la nature (et à ceux qui la peuplent), [les hommes occidentaux du XXème siècle] répondent par la domination destructrice ¹⁰. »

Nous l'avons dit, c'est le foisonnement, l'invisible qui terrifie et met en danger les soldats américains dans la jungle. Il semble en effet que la seule solution pour les Américains de tenter de réellement dominer la situation est de détruire par le feu toute végétation, afin de réduire les espaces masqués créés par la végétation. Les scènes de bombardements sont donc nombreuses dans les deux films.

¹⁰ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris, 1983, p.10

« J'aime l'odeur du napalm le matin. Tu sais, une fois, on a bombardé une colline, pendant douze heures. Quand tout a été terminé j'y suis allé. On n'en a trouvé aucun, pas le moindre morceau de leur corps puant. L'odeur, tu sais, cette odeur d'essence, sur toute la colline. Ça sentait... la victoire. » Cette phrase de Kilgore, dite sur une zone où la végétation a justement été détruite par le feu, est représentative de cette attitude.

Le caractère jouissif, à la fois excitant et dérangeant qui ressort de la séquence des Walkyries l'est aussi. Kilgore, tout en utilisant une pièce musicale que l'on pourrait qualifier de « noble » culturellement (Wagner et ses opéras sont respectés et admirés de façon générale partout en occident), détruit tout un village, dont une école, sous le regard fasciné et excité des soldats qui l'accompagnent.



Outre le caractère conquérant du morceau, qui s'accorde parfaitement avec des images de bataille, on peut se demander si ce choix fait par Coppola d'utiliser cette musique ne constitue pas encore une fois une réflexion sur la place et l'attitude de l'homme occidental en territoire inconnu et qu'il tente de coloniser : comme s'il s'agissait d'une victoire de la culture occidentale contre l'ennemi, considéré comme un groupe de « sauvages » à éduquer, convertir, et conquérir. Et lorsqu'on garde en tête que cette opération a en fait lieu pour permettre à Kilgore et à Lance de faire du surf, la démesure de la situation n'en apparaît que plus grande. Malgré cela, une certaine ambiguïté en ressort : le spectateur est tiraillé entre son amusement, son excitation qui naît de l'usage de la musique, et de la signification de l'action qui se déroule sous ses yeux.

La scène du village auxquels les soldats mettent le feu dans *Platoon* est d'ailleurs une séquence moins ambiguë que chez Coppola : le spectateur prend obligatoirement le parti des Vietnamiens et des soldats qui contestent et dénoncent la destruction du village.

La destruction par les bombes ou le feu est donc fréquente : c'est d'ailleurs un plan de paysage de jungle embrasée qui ouvre le film de Coppola, en surimpression avec le visage de Willard. Comme une vision d'apocalypse, thème visuel qui évidemment régit une grande partie du film, ce plan est

emblématique de l'attitude du soldat américain et de son résultat au Vietnam : il n'y a que destruction et chaos.

3. Un point de vue occidental ?

a. La dénonciation de la guerre

Il apparaît clair que dans les deux films, l'attitude impérialiste de l'armée américaine et sa présence au Vietnam sont vues comme destructrices, mauvaises, voire totalement absurdes. Chez Coppola, cette idée naît de l'excentricité de personnages comme Kilgore, de l'absurdité et du décalage pointés du doigt du soldat américain au beau milieu de la jungle. De plus, dans ce film, les motifs de l'armée américaine, la raison de sa présence au Vietnam, ne sont jamais évoqués. L'armée est, nous l'avons dit, soit représentée comme violente et impérialiste, soit comme une institution totalement défailante, sans officier ni stratégie, où le chaos règne et où personne ne sait ce qu'il doit faire ni pourquoi il est là. Cette guerre sans idéologie apparente ou communiquée apparaît donc comme totalement vaine et injuste : et pour cause, l'objectif du protagoniste dans ce film est

précisément en dehors des préoccupations de la guerre, il est autodestructeur. L'armée américaine n'a dans ce film aucune raison d'être au Vietnam, si ce n'est pour détruire la version la plus aboutie d'elle-même, c'est à dire un homme qui a su, pour le conquérir, s'adapter à son environnement plutôt que de le détruire. C'est l'ultime combat d'un raisonnement impérialiste absurde et arbitraire, voué à l'échec.

« Nous avons botté le cul de tellement de peuples, il est normal que nous nous faisons botter le cul à notre tour. »

Cette phrase dite par le personnage d'Elias, dans *Platoon*, dénonce clairement l'attitude de l'armée américaine. Mais tout au long du film, ce n'est pas tant l'armée et ses objectifs politiques qui sont pointés du doigt que les personnages et leur nature propre. Ainsi, la dénonciation de la guerre chez Stone est surtout exprimée par des problèmes de conscience des soldats américains face à leur propre cruauté. La guerre est comme un miroir d'eux-mêmes (et la jungle, nous y reviendrons, participe énormément à cette idée) et c'est le reflet qui importe, plutôt que les raisons à l'origine de cette guerre ou le fait de se mettre à la place des soldats ennemis.

En effet, jamais dans les deux films le point de vue de l'ennemi viet-cong n'est vraiment mis en valeur.

b. La représentation de l'ennemi

Ainsi, malgré une volonté de dénoncer cette guerre de la part des deux cinéastes, la représentation de l'ennemi n'est pas vraiment faite pour le rendre sympathique aux yeux du spectateur.



Il est évidemment montré comme une victime, lorsqu'il s'agit de civils qui subissent la cruauté et la violence des soldats américains. Il n'y a en revanche aucun échange avec eux, la compréhension est montrée comme inenvisageable. Comme nous l'avons dit plus haut, les civils constituent plus un outil, un miroir pour le soldat américain, plutôt qu'un « autre » à considérer d'égal à égal. Il est étranger et le reste - plusieurs théoriciens

font le parallèle entre ennemis au Vietnam et indiens d'Amérique, mais il serait trop long de développer cette analyse dans ce mémoire.

Le soldat ennemi n'est quant à lui jamais montré comme un être humain qu'il faut considérer comme tel. Chez Stone, les soldats sont représentés comme faisant partie de la jungle, de l'environnement hostile. Des feuilles sur leurs casques, ils sont facilement reconnaissables et semblent maîtriser totalement l'espace de la jungle, aussi dense soit-elle : ils courent à toute vitesse parmi les arbres, filmés en travellings rapides, mais savent aussi être furtifs et se dissimuler dans les feuillages. Ils construisent des bunkers au cœur de la jungle et les piègent pour surprendre les Américains. Face à cette maîtrise, l'armée américaine semble être en bien mauvaise posture. Et pour cause, Stone s'efforce à plusieurs reprises de bien représenter les difficultés auxquelles sont confrontés les soldats, difficultés qui ne sont pas vécues comme telles par les ennemis.



Les ennemis y sont aussi montrés dans leur cruauté, que ce soit dans la bataille ou ailleurs : ils attachent à un moment un soldat américain à un arbre, après l'avoir égorgé, en guise d'avertissement pour les autres.

Il n'y a donc dans *Platoon* pas vraiment de recul par rapport à l'ennemi, contrairement à de nombreux films de guerre qui se voient lui donner un visage plus humain, comme *Rescue Dawn* ou encore *La Ligne Rouge*.



De même, Stone fait dire à son personnage principal, au début du film, que tous les soldats autour de lui sont au Vietnam pour « protéger l'Amérique ». Le message politique de Stone est donc relativement ambigu, mais cette constatation n'est pas destinée à blâmer son travail. En effet, quelque vingt années après la guerre perdue par les Etats-Unis, le réalisateur de *Platoon* est confronté à plusieurs difficultés concernant la représentation filmique de ce conflit si controversé.

c. Contextes et difficultés de représentation

Quelles ambitions, quelles responsabilités sont celles de Stone et de Coppola par rapport à leur vision cinématographique de cette guerre « injuste, folle, sournoise, et jamais ouvertement déclarée, une guerre dont le propre est précisément de [n'avoir aucune logique] »¹¹? Comment « fabriquer du mythe à partir de l'action répressive de « héros » sur un peuple démuni » ?¹² Ce qui est certain, selon André Muraire, « c'est que l'on prend peu à peu conscience qu'il va falloir bouleverser les schémas existants et réinventer une écriture qui sache prendre en compte la violence infligée par une Amérique bien pensante, une violence dont l'expression pourrait s'inspirer (en pire) de celle que l'on trouve au quotidien à la télévision, et qui serait compatible avec le doute qui s'est emparé des esprits. »¹³

Coppola, qui réalise son film en 1979, semble rechercher, comme le fait également Michael Cimino en 1978 avec son célèbre *Voyage au bout de l'enfer*, une façon originale de représenter cette guerre si présente dans les médias, pour donner à voir des « visions hallucinées, [quitte à avoir

¹¹ Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'Apocalypse*, Cerf-Corlet, Paris, 2009, pp.122-123

¹² Ibid, p. 124

¹³ André Muraire, *Hollywood-Vietnam*, M. Houdiard, Paris, 2010, p.69

une] vision extrêmement approximative de cette guerre sur le terrain »¹⁴. Coppola déclare dans une interview qui ouvre le documentaire de sa femme, *Hearts of Darkness* : « Mon film n'est pas sur le Vietnam, c'est le Vietnam... C'est réellement la même chose que là-bas. C'était dément. Et la façon dont on l'a réalisé est vraiment proche de la façon dont les Américains étaient là-bas. Nous étions dans la jungle, nous étions trop nombreux, nous avons accès à trop d'argent, trop d'équipement, et peu à peu, nous avons sombré dans la folie. » Coppola ne parle donc pas ici de réalisme, d'une représentation analogique de la guerre, mais pour lui la folie et la démesure de son projet et du résultat final est comparable à la folie de la guerre du Vietnam. De même, nous l'avons vu, son film n'est pas réellement un film de guerre, et le sujet traité est autre : il s'agit d'une histoire indépendante dont le contexte est la guerre du Vietnam. Quand on voit que le roman de Conrad a lieu dans une Afrique colonisée, on saisit aisément le parallèle fait par Coppola, dans le sens que sa représentation des Américains au Vietnam constitue une sorte de vision néo-colonialiste. « J'espère que mon film pourra mettre en lumière les événements qui se sont déroulés au Vietnam, ainsi que sur les personnes engagées dans ce

¹⁴ Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'Apocalypse*, op.cit. p.123

conflit. », dit-il dans un des enregistrements diffusés dans *Hearts of Darkness*.

De plus, l'esthétique d'*Apocalypse Now* se rapproche plus d'une forme d'onirisme, de symbolisme : après tant de controverse par rapport à cette guerre, tant de contestation de la part des américains, c'est comme si le but était de transformer ce traumatisme en mythe, de mettre en images quelque chose que le peuple américain pourrait s'approprier, quitte à mettre de côté le réalisme. « Le comble c'est que cette « fausse réalité » crée une vraisemblance qui permet de mieux mettre (filmiquement) en relief l'injustice et l'absurdité de cette guerre ¹⁵. »

Platoon se situe à mi-chemin entre cette approche et un courant que Michel Jacquet appelle les films « du refus » ¹⁶ comme *Rambo*, qui tentent de réaffirmer la domination des Etats-Unis sur le monde et créer de nouveaux héros. Celui-ci, proche de l'autobiographie, montre une réelle volonté de réalisme, de témoigner sur les événements que Stone, vétéran, a lui-même vécus. Son film oscille donc entre témoignage, dénonciation et compromission : sans dénoncer l'attitude de toute l'armée américaine, sans mettre de côté un certain patriotisme (notamment, nous l'avons vu, de part la représentation des soldats viet-congs qui ne laissent aucune chance aux

¹⁵ André Muraire, *Hollywood-Vietnam*, op.cit. p.69

¹⁶ Michel Jacquet, *Nuit américaine sur le Viet-Nam*, Anovi, Paris, 2009, p.49

Américains), Stone s'efforce de montrer les difficultés et de rendre le plus crédible possible un certain héroïsme chez des soldats qui sont cependant montrés comme des hommes ordinaires. Dans une voix-over dictant une lettre à sa grand-mère, le personnage de Chris décrit ainsi les soldats qui l'entourent dans la jungle : « C'est la lie de la société, ils sont merveilleux. C'est le cœur de l'Amérique ». L'aspect social du discours de Stone paraît prendre le dessus sur la mise en avant du côté paradoxal de cette phrase : les soldats américains sont là pour tuer des Vietnamiens, au cœur de la jungle, très loin du territoire américain. « Protéger l'Amérique » voudrait donc dire protéger les valeurs américaines, mais Stone passe sous silence les questions politiques liées à la guerre du Vietnam. Proche des personnages et de leur humanité, Stone exprime, et nous le verrons, en les justifiant peut-être, leur cruauté, leur peur, leur violence. Il ne prend pas vraiment de parti, mais s'efforce de donner une image juste des soldats et des conditions qui les ont poussés à commettre des actes cruels. Il ne s'agit pas réellement de patriotisme, mais plutôt d'un regard qui se veut le plus humain possible, et qui, tout en représentant des personnages de fiction de façon manichéenne (Elias le héros et Barnes le cruel) montre en parallèle l'ambiguïté de ses personnages et la défaillance de leur force morale.

Les deux cinéastes sont donc confrontés à des difficultés d'ordre politique, moral, et artistique. Comment représenter cette guerre tout en montrant des êtres humains ? Les conditions extrêmes justifient-elles la violence de certains soldats, leur perte de contrôle, leur héroïsme ? Les films magnifient-ils malgré tout la violence extrême de ce conflit ?

III. La jungle mystique

I. Jungle et nature humaine

a. La révélation des vraies natures

Dans *Platoon*, les conditions de « travail » des soldats, dans une nature hostile où les ennemis prennent aisément le dessus, semblent les mettre face à des enjeux dramatiques qui révèlent leurs natures profondes. Poussés à bout par le danger de leur situation, munis d'un pouvoir de vie et de mort, les caractères des personnages sont dévoilés par le prisme de la violence.

Deux groupes sont clairement opposés, de façon assez manichéenne : font figure de chef le sergent Elias Grodin, interprété par Willhem Dafoe, qui mène un combat pour la justice et la morale, contre le sergent-chef Barnes, homme sans foi ni loi dont la violence et le mépris généralisés ne sont jamais démentis dans le film. Le groupe d'Elias est constitué d'hommes à la pensée juste et moderne, dont un certain nombre d'afro-américains, qui apparaissent lorsqu'ils ne combattent pas, dans une attitude tournée vers le pacifisme, la générosité, et surtout la contestation de la guerre. Ils correspondent au mouvement contestataire présent au Etats-Unis à

l'époque du conflit, et cela Stone le montre bien par le décor de leur tente, empli du son de la musique des Jefferson Airplane et de fumée de marijuana. Ces soldats finissent par y danser et y chanter ensemble, se prenant dans les bras avec amour.



Le groupe de Barnes, en revanche, a une attitude plus patriotique et, nous l'avons dit, plus conservatrice. Leurs rapports sont plus froids, chacun voulant faire preuve de plus de virilité que les autres.

Or ces différences fondamentales ressortent surtout par une caractérisation dans la bataille : les soldats qui approuvent et admirent l'attitude de Barnes sont ceux qui font preuve de plus de cruauté. La scène du village massacré en est tout à fait représentative, dans cette révélation de la vraie nature de chacun.



Dans cette séquence, Chris, le héros qui apparaît être quelqu'un de modéré, réfléchi et doux, perd le contrôle. Agissant de façon brutale avec les villageois effrayés, il s'écrit : « Ils ont peur ? Et moi alors, j'en ai marre de toute cette merde ! ». Puis, dans le même élan, il s'énerve violemment contre un jeune Vietnamien, lui reprochant de ne pas le comprendre, puis de sourire sans raison. Il finit par lui tirer dans les pieds pour le faire danser, sous l'œil amusé de Bunny, l'un des sbires de Barnes. Réalisant peu à peu ce qu'il est en train de faire, Chris s'arrête et se met à pleurer. Bunny le traite alors de mauviette car il ne l'a pas tué, et frappe le visage du pauvre Vietnamien avec la crosse de son fusil.

Ainsi, on voit bien que la guerre en général met l'homme face à un choix, le choix de dominer ou non ses instincts. Mais il semblerait qu'il y ait autre chose : cette séquence du village a lieu après une longue partie du film pendant laquelle les soldats ont subi les difficultés de la jungle, Chris en particulier, étant une nouvelle recrue. Les difficultés subies dans la jungle

pourraient donc peut-être justifier, en quelque sorte, cette perte de contrôle d'une personne comme Chris. La forêt dense et ses dangers représentent quasiment des circonstances atténuantes pour la violence des soldats américains, en ce qu'elle les met face à une situation quotidienne qui les dépasse et les épuise, devant toujours être sur le qui-vive. Mais la limite que dépasse Bunny en tuant le Vietnamien relève de sa nature propre : si un homme est vraiment cruel, cette guerre le fera ressortir au grand jour.

C'est aussi le cas pour le seul héros du film, Elias, qui envers et contre tout essaie de lutter pour la justice, et finit sacrifié, laissé aux mains des ennemis, le corps criblé de balles et écartant les bras tel un martyr.

Il s'agit d'une question essentielle dans la représentation de l'homme faisant la guerre, qui est déclinée, dans *Apocalypse Now*, d'une façon plus mystique. Les choix respectifs de Barnes et d'Elias correspondent en quelque sorte à la métaphore proposée chez Coppola : celle de quitter ou non le bateau de la raison, de résister ou non à la tentation d'user de son pouvoir de vie et de mort avec cruauté et indifférence.

b. La loi de la jungle

Nous parlons de la nature propre de chacun : s'agit-il de personnalité ou de primitivité ? Est-ce la loi de la jungle qui rend les soldats prompts à la violence, à la libération de leurs pulsions destructrices ?

Werner Herzog, dans une interview donnée à Les Blank dans son documentaire *Burden of Dreams*, décrit la jungle amazonienne ainsi : « La nature est bien plus forte que nous. Klaus Kinski trouve que la nature est très érotique ici. Je ne vois rien d'érotique. Tout ce que je vois, c'est de l'obscénité (...) Je vois la fornication, l'asphyxie, la suffocation, la lutte pour la survie, la pourriture. (...) C'est comme une malédiction qui plane sur tout un territoire. Et quiconque y pénètre trop profondément a sa part de malédiction. Quand on regarde autour de nous, on voit pourtant qu'il y a une sorte d'harmonie. C'est l'harmonie du meurtre collectif et écrasant. (...) Nous devons devenir humbles devant cet écrasant manque d'ordre et de structure. (...) Je ne dis pas ça parce que je déteste la jungle. J'aime la jungle, je l'aime en dépit de mon bon sens ¹⁷. »

Nous l'avons vu, les conditions extrêmes de la jungle resserrent les valeurs à la survie. Aux peurs plus ou moins rationnelles que provoquent la forêt

¹⁷ Traduit de l'anglais, extrait de *Burden of Dreams*, Les Blank, 1982

dense, l'attraction et le mystère qu'elle peut faire naître, et le contexte de guerre, répondent des réactions plus ou moins rationnelles. Le phénomène de « malédiction » évoqué par Herzog paraît prendre tout son sens.

Dans *Platoon*, l'instinct de survie se traduit dans des actes de lâcheté, comme le fait un soldat qui, s'étant endormi pendant son tour de garde, accuse derechef Chris d'être le fautif. Les réactions violentes et cruelles comme celle-ci, les rapports de domination sont exacerbés dans les deux films. On peut donc faire un parallèle entre la jungle qui entoure les soldats et la loi de la jungle, loi du plus fort, qui déteint sur les soldats et orchestre leurs actions.

Une séquence de *Platoon* fait clairement ce lien entre la jungle et actions des personnages. Chris, après une bataille d'une grande violence dans la jungle, se réveille au milieu des feuillages. Le visage maculé de sang, il croise le regard d'un cerf, on n'entend que les bruits de la jungle et de lointains hélicoptères. Il se lève alors, respire, et semble dominer l'espace.



Il marche lentement vers la droite et un panoramique fait apparaître dans le cadre un soldat qui rampe. Il s'agit de Barnes, que Chris tue en le regardant dans les yeux. Après cet acte de vengeance envers celui qui a tué Elias, Chris se retourne, l'air confus et légèrement coupable, et embrasse du regard les arbres autour de lui. En poussant l'analyse, on peut voir dans cette scène un lien entre nature et violence : quand bien même son acte est motivé par un sentiment noble, celui de venger l'homme qui incarnait la justice et la morale, il est répressible, violent, irréfléchi. C'est là l'instinct, le côté primitif, irréfléchi du personnage de Chris qui sont à l'œuvre dans ce meurtre. Le fait qu'il soit au début de la séquence le seul être vivant à part ce cerf qui le regarde nous fait penser à sa place en tant qu'animal au sein de la nature sauvage, et justifie en quelque sorte son action, qui découle d'une certaine animalité, primitivité présente chez l'être humain.

c. Animalité et instincts primitifs

Avant d'aller plus loin, il nous paraît nécessaire de donner une définition de ce que nous appelons primitivité et animalité. Il s'agit de ne pas faire d'amalgame entre ce que l'homme occidental qualifie de primitif et les différentes coutumes et modes de pensée de peuples dits « primitifs ». Dans notre étude, l'adjectif primitif correspond au caractère brutal, irréfléchi d'une action guidée par l'instinct de survie, l'absence de considération aux autres et à leur jugement, l'insoumission aux lois qui régissent habituellement la civilisation occidentale, jusqu'à être dénué de sens ou de morale. Cette définition peut cependant mener à des raccourcis grossiers difficilement évitables : néanmoins nous pouvons dès maintenant lier la primitivité définie ci-dessus avec certains caractères des peuples primitifs : « Dans les représentations de la mentalité primitive, ce qui prédomine d'ordinaire, ce n'est pas, comme dans les nôtres, les éléments que nous appelons objectifs, fournis et contrôlés par l'expérience : ce sont les éléments mystiques ¹⁸. » Ainsi, et nous y reviendrons, le fait d'agir de façon primitive semble rapprocher les hommes d'une certaine conception du monde qui toucherait au mysticisme.

¹⁸ Lucien Lévy-Bruhl, *L'âme primitive*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p.187

En ce qui concerne *Platoon*, on constate que l'animalité correspond aux actes cruels et empreint d'indifférence. C'est le cas pendant la séquence du village massacré : des soldats qui s'apprêtent à violer une villageoise en la traitant de « chose » sont accusés d'être des « putains d'animaux ». En parallèle, plusieurs passages de ce film mettent en scène les américains qui poussent des cris de guerre, qu'on pourrait aussi qualifier de cris animaux. Ces cris sont proférés pendant les batailles, et assimilés au courage : avant de passer à l'action et de tuer les ennemis, les soldats hurlent des « Crevez tous, salauds ! » et se félicitent de leur nombre de victimes. L'un des soldats porte même un scalp de Viet-cong à son casque.

Chez Coppola, il existe aussi des actes de violence injustifiés, nous l'avons vu, lorsque la panique fait tirer les soldats dans toutes les directions. Mais il y a un autre aspect de l'animalité de l'Homme dans *Apocalypse Now* qui paraît tout à fait intéressant : on remarque que les personnages qui survivent le plus longtemps sont ceux qui s'adaptent le plus à la sauvagerie ambiante et à la nature.

C'est le cas de Willard, qui par exemple, lors de la séquence du tigre, semble, tel un animal à l'affût, être assez furtif et sensible aux bruits de la nature pour repérer la présence d'un danger.

De même, seul Lance s'en sort vivant à la fin du film à part Willard, et il est le seul des soldats à se laisser à des actes irréfléchis et libérés des convenances, à des instincts primitifs mais non-violents.



Il s'adapte à la sauvagerie en utilisant du camouflage. Il pousse des cris animaux alors que le bateau d'approche du camp de la tribu et que leurs chants se font entendre, exécute des danses à l'avant du bateau, dépose le corps de Philipps qu'il a au préalable maquillé dans la rivière plutôt que d'attendre de faire un enterrement en bonne et due forme... C'est celui qui écoute le plus ses instincts et qui se laisse le plus entraîner par les évènements, si déroutants soient-ils : il ferme les yeux sur l'horreur et l'absurdité de la situation, il accepte de plonger dans l'inconnu, aidé par diverses drogues, et c'est peut-être grâce à cela qu'il survit, contrairement

aux autres. C'est là que le lien évoqué plus haut entre instincts et mysticisme peut éventuellement apparaître.



II. L'osmose avec la nature

a. La beauté de la nature ?

Dans les premières descriptions des paysages dits exotiques, comme les forêts d'Amazonie du « Nouveau Monde », la jungle apparaissait souvent comme un paradis terrestre. Emplie de beauté et de couleurs, de formes nouvelles et d'espèces inconnues, elle a longtemps fasciné les peuples européens. Certaines représentations picturales, comme le Paradis Terrestre

de Brueghel l’Ancien ci-dessous, furent considérablement influencées par la découverte de ces paysages exotiques et les animaux y habitant.



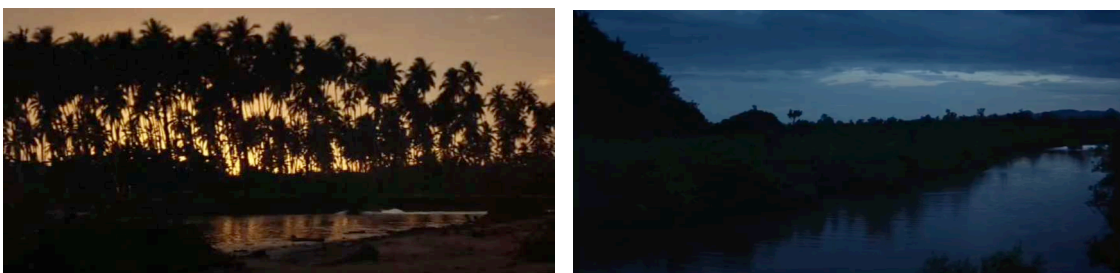
Aborder la question de la beauté de la jungle nous amène donc à approcher de nombreuses problématiques qu’il serait difficile de développer dans ce mémoire. Néanmoins, nous pouvons en dégager quelques-unes qui semblent importantes pour la suite de notre réflexion. La jungle est-elle perçue comme belle par les personnages ? La beauté ou la noblesse de la nature sont-elles mises en valeur ?



Dans *Platoon*, on compte très peu de plans contemplatifs, qui ne représentent que la nature et éventuellement la beauté de celle-ci. Parmi eux, un plan rapide de la nuit étoilée, qui correspond au point de vue de deux personnages, Chris et Elias. Ceux-ci sont en train d'avoir une discussion pleine de désillusion et regardent la nuit paisible avec admiration et mélancolie.

Il n'y a pas de plan ouvertement contemplatif non plus dans *Apocalypse Now*. Les images données à voir peuvent paraître belles pour le spectateur, mais on peut se demander si la mise en valeur de la beauté de la nature est réellement dans l'intention de Coppola.

Ainsi, plusieurs plans du bateau s'enfonçant dans la jungle au soleil couchant peuvent magnifier la nature, tout en ne représentant narrativement que de simples transitions entre les séquences.



« (...) Mardsen, dans sa description de Sumatra, remarque que les libres beautés de la nature y entourent le spectateur de toute part et n'ont plus de ce fait pour lui beaucoup d'attrait (...) il en conclut que la beauté sauvage,

en apparence dépourvue de règle, ne plaît par contraste qu'à celui qui se trouve avoir vu jusqu'à satiété la beauté régulière. (...) Même le chant des oiseaux, que ne nous pouvons ramener à aucune règle musicale, paraît comprendre plus de liberté et pour cette raison contenir plus pour le goût que le chant humain, qui est dirigé suivant toutes les règles de l'art musical ; c'est que l'on se lasse bien plus tôt de ce dernier lorsqu'il est répété souvent et longtemps. Mais ici sans doute nous confondons notre sympathie pour la joyeuse nature d'un petit animal qui nous est cher, avec la beauté de son chant ; car imité par l'homme très exactement, (...) il paraît à notre oreille tout à fait insipide ¹⁹. »

Cette conclusion de Kant à propos du chant des oiseaux paraît assez à propos en ce qui concerne la représentation de la jungle dans les films qui nous intéressent. La présence des chants d'oiseaux dans *Platoon* et *Apocalypse Now*, ainsi que celle d'un cerf et d'un tigre, et les quelques plans mettant en valeur la beauté du paysage font penser à une notion jusqu'ici non évoquée : celle du respect qu'inspire la nature. Celle-ci semble être, dans les faits, plutôt malmenée.

¹⁹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2000, pp.115-116

« Ce que les hommes veulent apprendre de la nature, c'est l'utiliser pour la dominer entièrement ainsi que les hommes [qui l'habitent] ²⁰ »

Nous l'avons dit, la seule façon de maîtriser, pour l'armée américaine dans les deux films étudiés, est la destruction par le feu. Une grande partie de la nature, de la vie présente dans la jungle est donc détruite par la guerre, les bombardements, le napalm.

Pourtant, et nous l'avons évoqué plus haut, c'est surtout l'indifférence de la nature qui se fait sentir chez les deux cinéastes. Elle poursuit sa route quand bien même l'horreur des actions humaines existe juste à côté. Pour en revenir à l'analyse d'Herzog citée plus haut, la jungle est elle-même chaotique et impitoyable. C'est ce côté puissant et arbitraire qui est plutôt mis en valeur dans les deux films : nous l'avons dit, les soldats subissent la nature plus qu'ils ne l'admirent ou la protègent, et la loi de la jungle, cruelle et violente, semble déteindre sur les hommes qui s'y trouvent.

Dans *La Ligne Rouge*, Malick est au contraire très attaché à montrer la beauté de la jungle, sa diversité. De nombreux plans montrent la nature vivre indépendamment de la guerre, la paix y régnant étant ensuite perturbée par la violence de la bataille ou les soldats apeurés. De nombreux

²⁰ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris, 1983, p.12

animaux sont filmés, et de nombreux plans représentent simplement du vent dans l’herbe, des rayons de soleil filtrant à travers les feuillages...



Chez Malick, la nature détruite et saccagée est au centre de la représentation. Il filme souvent des animaux blessés, un ordre des choses perturbé par les intrus que sont les soldats. Chez lui, aucune excitation pendant les batailles, aucune satisfaction, aucun réel ennemi, aucun but. Les soldats sont constamment terrorisés, la douleur est visible dans chacune de leur action. La question de la nature et de sa beauté est centrale chez lui. Les problématiques inhérentes à la représentation de la guerre du Vietnam relèguent peut-être cette problématique au second plan chez les deux cinéastes étudiés. Il ne s’agit ni de la même guerre, ni, semble-t-il, des mêmes sensibilités et priorités narratives.

b. La jungle protectrice et nourricière

Si elle n'est pas intentionnellement montrée comme particulièrement belle et généreuse, et qu'elle est surtout présentée comme une source de dangers et de difficultés, la jungle est quelquefois source de protection pour les soldats américains.

Cette idée est clairement explicitée dans *Rescue Dawn*, dans la séquence où une vidéo est montrée aux soldats démontrant que les éléments de la nature peuvent être source de protection.



Les personnages d'*Apocalypse Now* n'hésitent pas à se servir dans la végétation : lorsque le toit de leur bateau est détruit par d'autres Américains, ils le remplacent par des feuillages, introduisant ainsi la jungle dans leur bateau, ce qui n'est pas sans conséquence symbolique. De même,

Chef se fait lui-même un chapeau de feuille, se protégeant ainsi du soleil brûlant.

Un autre exemple d'utilisation, d'appropriation d'éléments naturels paraît intéressant : celui-ci provient d'un film plus récent évoquant la guerre du Vietnam, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994). Dans une séquence de ce film, un personnage important, Bubba, est gravement blessé au combat. Son ami Forrest, interprété par Tom Hanks, le remarque et se dirige vers lui pour lui venir en aide. Bubba, ne voulant pas l'inquiéter, cache sa blessure à l'aide d'une grande feuille de palmier. Cette action, qui paraît sûrement anodine pour la plupart des spectateurs, nous semble pourtant essentielle pour toucher du doigt une analyse, qui interrogerait la place du corps humain dans la nature sauvage. Saigner, ramper dans les feuilles mortes, mourir dans la boue, avoir un tombeau de feuillages, ou encore être déposé dans une rivière à notre mort : tout cela constitue une sorte de retour aux sources, loin des conventions et rituels habituels. Cette fois-ci, primitivité ne rime pas avec brutalité ou violence : il s'agit d'une sorte de fusion du corps avec la nature qui remonte à l'origine de l'Homme.

Un autre film, éloigné géographiquement et temporellement des deux œuvres étudiées, montre le corps humain de plus en plus en osmose avec le décor de la jungle : la deuxième partie de *Tropical Malady*, d'Apichatpong

Weerasethakul (2004). Dans ce film, un soldat en mission dans la jungle est à la recherche d'un tigre, qui s'avère être un esprit. Le soldat semble de plus en plus s'appropriier son environnement, jusqu'à lui-même se couvrir de boue et finir nu comme un ver, jusqu'à pour confronter l'esprit en question, incarné dans le corps d'un tigre.



La question de l'animisme, de l'importance des esprits, est centrale dans ce film. Si nous n'avons pas l'intention de l'analyser ou de l'étudier trop en détail, nous pouvons néanmoins mettre en valeur cette vision de la jungle, comme un élément de l'espace dont la valeur mystique et symbolique est très forte et qui au cinéma peut être un outil pour confronter l'être humain à un rapport primaire, direct avec les éléments naturels et interroger la possibilité de l'osmose avec la nature.

c. La jungle qui donne des réponses

Dans *Tropical Malady*, la voix de la jungle est donnée à personnage singulier, un singe qui parle, qui donne des indices et des conseils au héros pour survivre. De même, nous l'avons dit, les sons des bêtes et oiseaux prennent parfois la forme d'avertissements destinés aux soldats américains.

Mais la jungle peut effectivement ouvrir les yeux des soldats sur une dimension plus profonde, plus mystique de l'existence. Cette idée est clairement évoquée dans *Platoon* par la voix-over de Chris, lisant une lettre destinée à sa grand-mère. Il dit : « J'ai peut-être trouvé la réponse, ici dans la boue. C'est peut-être à partir de cette tourbe que je vais pouvoir m'élever à nouveau, être quelque chose dont je peux être fier, sans avoir à faire semblant de l'être, sans jouer les hypocrites. Peut-être que je vais voir quelque chose que je n'ai pas encore vu, apprendre quelque chose que je ne connais pas. »

Cette voix-over est donnée à entendre alors que Chris se trouve dans la boue, sous la pluie, dans une situation que l'on pourrait qualifier de rabaisante. C'est embourbé de la sorte que ce personnage en quête d'authenticité pense pouvoir s'élever en tant qu'être humain pensant. Le fait d'être comme englué dans la nature sauvage pourrait donc le conduire à

agir de façon dénuée d'hypocrisie et d'orgueil, de façon « brute », et du même coup le mettre face à lui-même et à sa propre vérité. Cette situation qui relègue son humanité à un corps sale et épuisé, lui permettrait de revenir à des valeurs essentielles, à la source de ce qu'il est réellement. Cette théorie est confirmée par le propos du film lui-même : nous l'avons dit, la situation des soldats dans la jungle les met face à leur propre nature, leurs propres instincts, tel un miroir.

Chez Coppola, il ne s'agit pas vraiment du même phénomène. Pourtant, la sauvagerie ambiante, la présence de la jungle en arrière-plan favorise la réflexion du Willard à propos du colonel Kurtz. Cependant que Willard est témoin des dangers et folies présentes autour de lui, il comprend de mieux en mieux le colonel Kurtz.

Dans *La Ligne Rouge*, la voix-over du personnage principal semble questionner la nature elle-même tout au long du film. « Ce grand mal, d'où est-il venu ? Quelle graine, quelle racine l'a fait pousser ? Qui a fait cela ? Qui nous tue ? Qui nous arrache la vie et la lumière et nous montre, pour nous narguer, ce que l'on aurait pu connaître ? » Les problématiques de guerre, opposées à une représentation de la nature mettant en valeur beauté et harmonie, sont à la source des questionnements de Malick dans ce film, questionnement qui existent en filigrane dans *Platoon* et *Apocalypse Now*.

Ainsi, le fait de se retrouver dans la nature sauvage, entouré du foisonnement de vie dont l'absence de règles, de contraintes, effraie autant qu'il fascine, peut mettre l'être humain face à sa propre nature, à ses propres pulsions. Le fait de devoir se soumettre aux lois de la nature lui fait oublier toutes les autres. Il semble qu'il n'y ait plus d'idéologie, mais il n'y a pas non plus de pacifisme et d'admiration de la nature. Il n'y a pas de paradis terrestre, il n'y a pas de pureté des origines telles que Rousseau les a décrites, seulement un voyage au bout de l'horreur, aux confins de la nature humaine. Cette idée est plus clairement exposée dans *Apocalypse Now*. Coppola dit même qu'il a toujours cru « que l'homme remontait le fleuve pour rencontrer l'autre versant de lui-même »²¹. Et, comme l'écrit Julien Green dans son journal : « Le plus grand explorateur sur cette terre ne fait pas d'aussi longs voyages que celui qui descend au fond de son cœur et se penche sur les abîmes où la face de Dieu se mire parmi les étoiles²². »

²¹ Francis F. Coppola, extraits des notes personnelles conservées à l'American Zoetrope Research Library, Rutherford, Californie, publiés dans *Le petit livre d'Apocalypse Now* de Peter Cowie, Cinéditions, Paris, 2001

²² Julien Green, *Journal*, Journal du 20 mai 1942, Le livre de poche, Paris, 1974

III. Symbolisme, folie et nature profonde de l'homme occidental

a. Le sacré

Nous l'avons dit, une certaine osmose entre soldat et nature est possible. C'est même le cas d'un point de vue sacré, en ce qui concerne les rituels funéraires dans *Apocalypse Now* : l'un exécuté de façon traditionnelle chez les colons français, opposé à l'autre, tribal, improvisé, instinctif : Lance déposant le corps de Chef dans la rivière.

Une autre dimension religieuse apparaît dans les deux films par la présence de vestiges, statues païennes ou bouddhiques. Dans *Platoon*, ces statues se trouvent au milieu de la jungle, et leur présence reste assez anecdotique. Elles amènent cependant une dimension plus solennelle et prouvent l'existence d'êtres humains au milieu de la sauvagerie, un héritage culturel à côté duquel passent les soldats américains, littéralement et symboliquement.

Chez Coppola, ces statues prennent une importance décuplée au fur et à mesure de l'histoire. À un moment où les personnages n'ont pas, dans la diégèse, croisé de telles statues, apparaissent à l'écran deux énormes représentations de divinités païennes en surimpression de chaque côté de

l'écran. Leur présence n'est donc pas logique par rapport au récit, elle est rajoutée par Coppola à un moment du film où « rien ne va plus », juste après la mort de Philipps, les personnages s'approchant du but.



Il y a un lien entre la montée de la tension émotionnelle, l'approche du climax narratif, et la présence de ces statues à l'écran. De plus, elles apportent une dimension inconnue et mystérieuse, qui ne peut qu'exercer la fascination sur le spectateur. André Muraire parle d'une « beauté malsaine de ces ruines [...] enfouies dans le foisonnement de végétation »²³. La réaction du spectateur peut aller de l'admiration à l'horreur, et ce phénomène d'attraction-répulsion est, nous l'avons dit, propre à l'environnement de la jungle.

²³ *Hollywood-Vietnam*, op.cit. p.81

Les croyances païennes paraissent intemporelles, et les statues aussi vieilles que la jungle elle-même. Le fait de remonter le fleuve au cœur de la forêt pour arriver à des camps de tribus païennes nourrit l'idée que l'histoire d'*Apocalypse Now* serait une sorte d'épopée mystique, les personnages allant jusqu'au bout d'un fleuve symbolique, celui, peut-être de la raison, au bout d'eux-mêmes, jusqu'au cœur du mystère, jusqu'à un face à face avec la primitivité. Willard exprime cette idée de fin du voyage, d'aboutissement en disant, à propos du « palais » de Kurtz : « Cela sentait la mort lente, là-dedans, la malaria, le cauchemar. C'était bien là que le fleuve venait se perdre. »



Ce face à face a réellement été vécu par l'équipe du tournage d'*Apocalypse Now*. Eleanor Coppola témoigne dans son journal de la fascination envers

la tribu païenne ayant joué dans le film, alors qu'elle assiste à un rite sacrificiel : « Il y avait chez ces gens quelque chose de vraiment beau, fort et profond, dans le fait de tuer cet animal ²⁴. »

Le sacrifice du caribou est dans le film représenté en montage parallèle avec le meurtre de Kurtz par Willard. Ce montage donne à la mort de Kurtz une valeur sacrée : elle donne à Willard le statut de nouveau chef. Comme si l'aboutissement du voyage, la réalité de l'âme humaine, était réellement le paganisme et une approche mystique du monde.

C'est d'ailleurs peut-être une guerre contre le paganisme que l'armée américaine mène dans ce film. Kurtz, comme en témoigne ses lectures (*Le Rameau d'Or*²⁵, *Les Somnambules*²⁶, *From Ritual to Romance*²⁷), a appris à comprendre et à maîtriser les lois païennes afin de dominer les tribus autochtones. Il a accepté l'altérité du peuple ennemi et s'y est en quelque sorte adapté : c'est précisément cela qu'on lui reproche. Mais pourquoi les dirigeants d'une armée cruelle et chaotique se sentent-ils moralement obligés d'éliminer Kurtz ? S'agit-il d'un manque total d'acceptation de

²⁴ Extrait du journal d'Eleanor Coppola, lu dans *Hearts of Darkness : a Filmmaker's Apocalypse*, Eleanor Coppola, 1991

²⁵ Écrit par James Georges Frazer, ce livre est une étude comparative de la mythologie et de la religion

²⁶ Ce livre d'Arthur Koestler traite de l'histoire de la science astronomique dans le monde occidental

²⁷ *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston étudie les liens entre paganisme et influences chrétiennes dans les légendes du Roi Arthur

l'Autre, est-ce l'ultime absurdité d'une guerre sans queue ni tête, ou bien s'agit-il réellement d'une lutte pour le bien moral ?

b. Absurdité et folie

La part de folie et d'absurdité de la guerre dans *Platoon*, et de l'expédition dans *Apocalypse Now*, est souvent pointée du doigt. Chez Stone, il s'agit surtout de l'absurdité de la guerre elle-même. La situation est montrée tellement intenable que certains soldats s'automutilent pour pouvoir en sortir. De plus, un conflit central de ce film est, nous l'avons dit, la rivalité entre Elias et Barnes : ce dernier finit par tuer le sergent, alors qu'il est en train de lui sourire, content qu'il ne soit pas un viet-cong.



Les soldats venant d'affronter leurs ennemis avec difficulté, ce geste est vu d'autant plus cruel et d'autant plus absurde : quelqu'un de son camp

devient pour Barnes un ennemi au même titre que les viet-congs. Il profite d'être perdu dans la jungle, loin de tout regard, pour tuer froidement. Cette absurdité, cette autodestruction de l'armée américaine est pointée du doigt à la fin du film, dans une voix-over de Chris qui déclare : « J'en suis sûr maintenant : nous ne nous sommes pas battus contre l'ennemi, nous nous sommes battus contre nous-même : l'ennemi était en nous. » Il ne s'agit pas de dire que l'ennemi était au sein de l'armée américaine, comme incarnée dans le personnage de Barnes, mais de mettre en avant ce que nous avons évoqué plus tôt, à savoir que les combats au Vietnam mettent les soldats face à leur propre nature, et qu'ils doivent se battre contre celle-ci, contre leurs instincts de destruction et d'égoïsme. « Je lutte pour conserver mon équilibre moral. Tout est si confus. » dit aussi Chris un peu avant le massacre du village.

Mais alors s'agit-il de folie causée par la situation si pénible et le risque très présent d'être tué ? Ou bien est-ce quelque chose de toujours latent qui est comme réveillé par la situation ?

La question est évoquée dans *Apocalypse Now* : chaque être humain a sa part d'irrationalité, comme l'expose au début du film le général Corman alors qu'il lui annonce sa mission. Dans sa métaphore, le bateau correspond à la rationalité : le colonel Kurtz l'a quitté en prenant le pouvoir sur des

tribus païennes en utilisant des méthodes qualifiées de malsaines. Les « sauvages » présents dans la jungle représentent donc une tentation, une occasion d'exprimer cette part d'irrationalité présente en chacun.

Évidemment, l'approche de Coppola n'est pas si manichéenne, et Kurtz semble être malgré tout un des personnages les plus « raisonnables » : toutes les rencontres vécues par l'équipage du bateau paraissent étranges, malsaines, absurdes. Nous avons évoqué le décalage entre les traces de civilisation occidentale et la situation : ce décalage confère souvent à l'absurde, notamment dans un passage très troublant où Dennis Hopper accueille l'équipage sur les rives où est basé le camp de Kurtz. Il les salue avec jovialité et tente de les rassurer en leur disant qu'il est un civil américain, cependant qu'un corps à moitié nu et pendu à un arbre apparaît en arrière-plan.



Les exemples de ce type sont nombreux, et chaque échange avec d'autres personnages recèle une certaine folie. C'est le cas avec Kilgore, nous l'avons vu, c'est aussi le cas avec les trois filles de Playboy, avec les soldats qui n'ont ni chef ni instructions, avec les colons français qui se disputent violemment : tout est soit violent, conflictuel, soit illogique et décousu.



On constate donc que la folie, l'irrationnel, l'absurde, sont présents partout là où passe l'équipage.

Cette folie est parfois une façon d'échapper à quelque chose, une façon de ne pas subir la barbarie. C'est le cas pour Lance le surfeur qui, après la mort violente du jeune Clean, suite à une attaque ennemie venant des rives, panique et pleure car il ne trouve plus le petit chien qu'il avait recueilli.

Mais s'agit-il, lorsque des actes de cruauté sont perpétrés, réellement de folie ? La folie que nous évoquons n'est-elle tout simplement pas une partie profondément ancrée de l'être humain ?

c. La barbarie de la civilisation occidentale

Nous l'avons vu, la violence de la nature révélée des soldats est souvent mise en avant dans *Platoon*, même chez des personnages attachants comme Chris. Chaque soldat a le devoir de tuer, chaque homme peut donc devenir un tueur assoiffé de sang et écouter ses pulsions violentes, ce qui est parfois vu comme du courage. Mais l'horreur évidente de toute cette situation est comme trop forte : elle envahit le film de toutes parts, quel que soit le ton, quelle que soit l'action donnée à voir. La violence transpire de chaque scène, les actes de cruauté s'enchaînent, jusqu'à la fin du film où une vision brute, à la lumière du jour, expose des piles de cadavres dans une immense fosse commune creusée dans la terre, faisant penser aux images

des camps de concentration nazis. Cette vision est impressionnante. Elle est comme le résultat logique de tout ce que le spectateur a vu auparavant dans le film. La machine de la guerre n'a qu'un seul but, et la seule chose qui en ressort est l'horreur dans toute sa clarté : la situation est arbitraire, absurde : « Ceux qui y ont survécu ont le devoir de trouver un but et un sens à cette vie. », dit Chris à la fin du film, alors que ses yeux se posent sur ce trou rempli de cadavres. En effet, le sentiment qui ressort de ce conflit, dans la représentation qu'en fait Stone, est l'atrocité : l'horreur et la violence présentes chez l'être humain sont libérées, encouragées.

La différence fondamentale entre *Platoon* et *Apocalypse Now* paraît donc porter sur ce point précis : là où chez Stone tout n'est que traumatisme et violence, Coppola questionne la nature humaine en ce qu'elle peut être fascinée par cette violence, par l'irrationnel, la folie.

« De toutes parts, la folie fascine l'Homme. Quand l'Homme déploie l'arbitraire de sa folie, il rencontre la sombre nécessité du monde ; l'animal qui hante ses cauchemars et ses nuits de privation, c'est sa propre nature, celle qui mettra à nu l'impitoyable vérité de l'enfer ; [...] »²⁸

Nous avons constaté qu'*Apocalypse Now* retraçait un voyage initiatique, qui semblait rapprocher les personnages de la primitivité dans son état le

²⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, UGE, « 10/18 » s.d. p. 37

plus pur, le plus sauvage. Le personnage de Kurtz, nous l'avons dit, a adopté les règles primitives existant sur place. Il a écouté jusqu'au bout ses désirs humains de domination, son instinct, agi jusqu'au bout suivant les lois de la jungle, pour arriver à un statut de gourou, voire de divinité. Le détachement apparent qui lui permet de commettre des actes atroces représente l'aboutissement d'un choix fondamental.



Willard choisit quant à lui de fuir cette horreur, tout en comprenant Kurtz et en étant surtout fasciné par lui. En effet, on peut peut-être affirmer que ce détachement représente une sorte de liberté suprême. Ce que décrit Kurtz à Willard en parlant du pouvoir incroyable présent dans la cruauté, cette capacité à aller au-delà des lois morales, au-delà de son propre jugement, représente un aboutissement, une indifférence qui libère de tout

joué moral et qui peut-être paraître tentant pour chaque être humain, comme un fantasme de liberté et de pouvoir. C'est d'ailleurs ce qui explique que l'homme qui a précédé Willard, ayant la même mission que lui de tuer Kurtz, ait choisi de rester auprès du colonel parmi les païens, abandonnant femme et enfant. Dès lors que l'on a conscience que la cruauté et l'absurdité sont partout, pourquoi ne pas choisir de maîtriser, plutôt que de subir, maîtriser impliquant dans ce cas oublier la morale ? C'est sûrement cela qui dérange, et qui est la base de l'intrigue d'*Apocalypse Now*. Les hauts dirigeants de l'armée américaine veulent supprimer celui qui a détourné les questions morales pour son propre pouvoir et non pas pour l'action belliqueuse contre l'ennemi. L'armée est autorisée, voire encouragée à commettre des actes tout aussi cruels que ceux perpétrés par Kurtz : mais là où la guerre n'est que chaos et absurdité, le colonel Kurtz agit selon une pensée organisée. C'est peut-être ce qui explique que les officiers chargeant Willard de sa mission qualifient ses méthodes de malsaines et son choix irrationnel : la guerre elle-même est moins organisée que la pensée de Kurtz. S'agit-il d'irrationnel ou au contraire d'un aboutissement du rationnel compte tenu de la nature humaine fondamentalement violente ?

Il ne s'agit en tout cas pas de folie au sens propre : la folie implique une démence, une absence de conscience et de jugement. Kurtz est fou dans la mesure où son jugement est erroné, qu'il obéit à ce qu'il y a de plus barbare chez l'être humain, sans être dénué de logique. Kurtz a adapté son intelligence aux lois primitives, aux lois de la jungle, mais lui-même semble en percevoir les limites et n'en n'est pas satisfait : il n'est peut-être, comme le décrit Vittorio Storaro, chef opérateur du film, que le produit d'une civilisation coloniale qui ne peut pas réellement accéder à la pureté originelle. « Le personnage de Kurtz symbolise le produit de toutes les civilisations coloniales : le pouvoir. [...] Quand Willard arrive finalement face à face avec lui, il réalise que le déclin [de Kurtz] est en réalité l'émergence de l'horreur qui se trouve en lui-même et en sa propre civilisation ; ce faisant il fait le lien entre la noirceur (Darkness) et sa réelle origine (Heart) : la civilisation elle-même. L'horreur qui était associée à la Nature est révélée comme être celle de la civilisation. L'ombre n'est pas en dehors de la lumière, mais en elle-même ²⁹.»

²⁹ Vittorio Storaro, *Writing with light/Scrivere con la luce*, Electa, Academia dell'immagine, Venice, 2001

S'il y a une conclusion commune aux deux films, c'est que la cruauté et la violence font partie de la nature profonde de l'homme occidental. Cette barbarie est bien sûr encouragée par la guerre, le but étant de détruire l'ennemi. « La seule utilisation d'une thématique de souffrance et de révélation à des fins simplement narratives nous renvoie aux origines de la parole, et donc de l'humain ³⁰. »

Mais la présence de la jungle dans l'environnement des conflits, et dans leur représentation cinématographique, ne semble pas anodine. Elle établit pour les personnages un rapport direct avec la primitivité : le fait d'être entouré de nature sauvage impossible à maîtriser a forcément une influence sur leur rapport au monde, à leurs actions. Tout devient plus direct, plus brutal, rien ne peut être calculé, rien ne peut être construit. L'inconfort, la peur, les dangers omniprésents forcent les soldats à obéir aux lois de la jungle, à laisser libre cours à leur lâcheté, à leurs pulsions. Cette violence, cette primitivité, sont comme permises, voire invitées par l'environnement de jungle. Comme si la nature, perturbée, reprenait ses droits de *l'intérieur*, en faisant agir les soldats avec violence et animalité. La liberté qu'inspire la vie dans la nature serait donc celle de faire le mal. Un rapport de paix avec la nature est inenvisageable ; peut-être est-ce à cause des difficultés propres

³⁰ André Muraire, op.cit. p.119

à la jungle, ou bien parce que l'idéologie qui mène le conflit est elle-même basée sur l'injustice.

Toujours est-il que la nature est une figure plutôt négative dans ces deux films. Comme le personnage de Kurtz, elle fascine et terrifie, et son existence est dérangeante.

Il y a comme une impossibilité d'alliance entre les Américains au Vietnam et une réelle approche primitive de la vie ; un profond décalage, une impossibilité de composer avec la nature et la sauvagerie.

Nul n'y échappe, et tous les soldats sont cependant face au même choix : aller jusqu'au bout de cette barbarie, ou bien tenter de lutter contre elle envers et contre tout. « Ici si on pense trop, on devient fou », dit King, un personnage de *Platoon*. Cette résignation semble pouvoir être celle des cinéastes qui choisissent de représenter l'horreur, la démence, la violence de la guerre. Ils sont la « narration d'une immense douleur partagée »³¹.

« [...] la guerre, souvent occultée, ne sert que de prétexte ou de toile de fond à des représentations de l'Amérique et de ses cauchemars. Le Vietnam n'est jamais qu'un catalyseur d'émotions, une sorte de culpabilité diffuse et protéiforme qui s'inscrit dans la conscience collective de l'Amérique. À cet égard, le Vietnam est bien un état d'esprit³². »

³¹ André Muraire, op. cit. p.146

³² Ibid. p.65

Dans ce cas, la seule chose à dire est en effet « La guerre était en nous », comme le conclut le personnage de Chris dans *Platoon*.

Entre nature humaine et nature « sauvage », les liens sont complexes dans les deux films, et si nous avons tenté d'en dégager les principales problématiques, les questions à développer restent cependant très nombreuses.

Quelle place peut avoir la Nature au cinéma ? Comment le corps humain existe-t-il au sein de celle-ci ? Le phénomène d'attraction/répulsion, la confrontation entre nature et nature humaine y sont-ils systématiques ? Quels rapports à la nature sont-ils propres à la culture occidentale ? Les hommes occidentaux, cinéastes compris, ont-t-ils tout simplement leur place dans la nature sauvage ?

« Le fait d'être réellement dans la jungle, d'être confrontés à tous ces éléments menaçants, faisait partie de ce que racontait le film. C'était la première décision concernant la réalisation du film ³³. »

Le tournage d'*Apocalypse Now* fut apparemment lui-même une sorte de guerre contre les éléments ; la réalité est parfois venue nourrir l'image, comme le vrai sang d'un Martin Sheen soûl dans la scène d'ouverture, ou

³³ Extrait d'un enregistrement de Francis Ford Coppola diffusé dans *Hearts of Darkness : a Filmmaker's Apocalypse*

les élucubrations illuminées de Dennis Hopper ayant pris de la drogue sur le tournage. Mais plus généralement, la question des cinéastes eux-mêmes confrontés aux éléments semble particulièrement intéressante. À quelle point la démarche, l'implication du cinéaste et de son équipe dans un milieu naturel particulier peuvent-elles avoir une influence sur le film lui-même et la représentation de la nature qui en ressort ? Quelque-chose est-il révélé chez les cinéastes, leur vision, et donc dans le film lui-même ? Il semblerait que la représentation de la jungle dans les deux films soit intrinsèquement liée au propos et à la vision propres à chaque cinéaste ; dans tous les cas, le lien entre traces filmées et traces vécues semble au cœur même de la création cinématographique.

FILMOGRAPHIE

Corpus Principal

- COPPOLA Francis, *Apocalypse Now* (1979)
- STONE Oliver, *Platoon* (1986)

Corpus Secondaire

- BLANK Les, *Burden of Dreams* (1982)
- CIMINO Michael, *Voyage au bout de l'enfer* (1978)
- COPPOLA Eleanor, BAHR Fax, HICKENLOOPER Georges, *Hearts of Darkness : a Filmmaker's Apocalypse* (1991)
- HERZOG Werner, *Rescue Dawn* (2006)
- MALICK Terrence, *La ligne rouge* (1998)
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Tropical Malady – 2^{ème} partie* (2004)
- ZEMECKIS Robert, *Forrest Gump* (1994)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Philosophie :

- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, éditions Gallimard, Paris, 1983
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éditions Gallimard, Paris, 2007
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2000
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité, Écrits politiques, Œuvres complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1964

Anthropologie :

- LÉVY-BRÜHL Lucien, *L'âme primitive*, éditions Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1996
- LÉVY-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, éditions Plon, Paris 1962

- MICHEL Franck, *En route pour l'Asie*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2001

Autres :

- CONRAD Joseph, *Au cœur des ténèbres*, éditions Gallimard, Paris, 1948

- DEFÖE Daniel, *Robinson Crusöe*, éditions Le livre de poche, Paris, 2003

- GREEN Julien, *Journal III*, Journal du 20 mai 1942, éditions Le livre de poche, Paris, 1974

- LACOSTE Yves, « *À quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ?* » in *La théorie du paysage en France*, dirigé par Alain Roger, éditions Champ Vallon, Seyssel, 1995

Ouvrages Spécifiques

Guerre du Vietnam :

- BARRAL Pierre-Emmanuel, « La guerre du Vietnam au cinéma » in *Le cinéma et la guerre*, dirigé par Hervé COUTEAU-BÉGARIE et Philippe D'HUGUES, éditions Économica, Paris, 2006

- HANNING Daniel, *The « Uncensored war » : the media and Vietnam*, éditions UG press, Berkeley, 1989

- JACQUET Michel, *Nuit américaine sur le Viet-Nam*, éditions Anovi, Paris, 2009

- MURAIRE André, *Hollywood-Vietnam*, éditions Michel Houdiard, Paris, 2010

- TESSIER Laurent, *Le Vietnam, un cinéma de l'Apocalypse*, éditions du Cerf – éditions Corlet, Paris, 2009

- WALSH Jeffrey et AULICH James, *Vietnam images : war and representation*, Palgrave Macmillan, 1989

Werner Herzog :

- CARRÉ Valérie, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, Collections de l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 2007

Apocalypse Now :

- COPPOLA Eleanor, *Apocalypse Now Journal*, éditions Sonatine, Paris, 2011

- COWIE Peter, *Le petit livre d'Apocalypse Now*, Cinéditions, Paris, 2001

- STORARO Vittorio, *Writing with light/Scrivere con la luce*, éditions Electa, Academia dell'immagine, Venise, 2001

ICONOGRAPHIE

- Page 8 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 12 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 13 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 14 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 15 (haut) : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 15 (bas) : *Paysage de forêt vierge au soleil couchant*, Henri Rousseau, 1910, huile sur toile, 162 x 116, Kunstmuseum Basel, Suisse
- Page 16 : *Rescue Dawn* de Warner Herzog
- Page 18 (gauche) : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 18 (droite) : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 22 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 24 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 29 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 34 (haut) : *La Ligne Rouge* de Terrence Malick
- Page 34 (bas-gauche) : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 34 (bas-droite) : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 36 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 41 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 43 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 47 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola
- Page 51 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 52 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 53 : *La Ligne Rouge* de Terrence Malick
- Page 60 : *Platoon* d'Oliver Stone
- Page 61 (gauche) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 61 (droite) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 65 : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 68 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 69 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 70 (haut) : *Le paradis terrestre avec la création d'Ève*, Jan Brueghel dit le Jeune, 1^{er} quart du XVII^{ème} siècle, huile sur cuivre, 67,5 x 64,5, Musée des beaux arts et d'archéologie, Besançon

Page 70 (bas-gauche) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 70 (bas-droite) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 71 (gauche) : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 71 (droite) : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 74 (gauche) : *La Ligne Rouge* de Terrence Malick

Page 74 (droite) : *La Ligne Rouge* de Terrence Malick

Page 75 : *Rescue Dawn* de Werner Herzog

Page 77 : *Tropical Malady*, d'Apichatpong Weerasethakul

Page 82 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 83 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 85 (gauche) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 85 (droite) : *Platoon* d'Oliver Stone

Page 87 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 88 (haut) : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 88 (bas) : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola

Page 91 : *Apocalypse Now* de Francis F. Coppola