

LE VIÊT NAM : UNE APOCALYPSE A L'AMÉRICAINNE

Yann ROBLOU
Université de Valenciennes

Les films sur le Viêt Nam forment un genre à part dans le cinéma produit par Hollywood. Descendant direct du film de guerre “inventé” pendant la seconde guerre mondiale, il en est venu à phagocyter le genre lui-même. La vaste majorité de ces films est apparue après la chute de Saïgon et l'infamante retraite des troupes américaines en 1975. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il n'y a eu qu'un seul film produit pendant la durée du conflit *The Green Berets* (1968), film dont on connaît les qualités (limitées) et surtout la portée idéologique (marquée) souhaitée par son réalisateur, John Wayne.

Les trois films que j'ai choisi de faire entrer en résonance sont trois longs métrages qui ont en commun d'avoir marqué des étapes dans le genre, et de se dérouler “sur place” (“in country”, ainsi que le spécifie l'anglo-saxon). Qui plus est, ils offrent ample matière à réflexion sur les liens qu'entretient le genre avec ce qui apparaît, dans la fiction cinématographique à grande diffusion tout autant que dans l'inconscient collectif outre-Atlantique, comme la perte de l'innocence. A ceci s'ajoutent la conscience de participer à un engagement infructueux à l'échelle mondiale et de voir les différences sociales qui allaient s'accroissant. C'est-à-dire, pour l'Amérique, l'événement d'une véritable apocalypse.

En gardant à l'esprit les trois sens du mot apocalypse,¹ je me propose d'envisager les représentations de la guerre du Viêt Nam selon trois axes : j'aborderai tout d'abord l'aspect le plus ouvertement visible de l'apocalypse. Je tenterai dans un second moment de délimiter et d'explorer certains des paradoxes de l'apocalypse selon le cinéma américain. Je proposerai enfin une conception de ces films comme autant de tentatives pour “dire l'indicible”.

L'apocalypse qui se donne à voir

La référence à l'apocalypse dans les films sur la guerre du Viêt Nam s'impose avec la force de l'évidence, ainsi qu'en témoigne le titre de l'un des films de mon corpus, celui de Francis Ford Coppola.

De manière plus discrète, c'est la construction même des trois films qui suggère, par leur progression inexorable qui s'articule sur un double axe syntagmatique associant l'avancée et le recul,

¹ C'est-à-dire, en premier lieu, la fin du monde telle qu'elle est imaginée dans le dernier des livres du Nouveau Testament (l'*eschaton* de l'Apocalypse de Jean) ; ensuite, les catastrophes (la séparation radicale entre un avant et un après) qui ressemblent à ces fins imaginées ; et enfin le sens étymologique du terme qui désigne la révélation, la découverte.

une descente vers l'abîme, la catastrophe, le cœur des ténèbres². Ainsi, dans le temps même où le capitaine Willard se rapproche de son objectif, le colonel Kurtz, il s'éloigne de plus en plus d'une quelconque "humanité". Le séjour des Marines dans les ruines d'une ville vietnamienne parachève, dans *Full Metal Jacket*, leur déshumanisation. Le protagoniste de *Platoon*, rescapé du massacre, n'en gardera pas moins des séquelles indélébiles.

La régression à laquelle je fais ici allusion est en fait disséminée dans le matériau des trois œuvres. Elle se caractérise par une animalité marquée, par un basculement vers la barbarie, le sauvage, l'instinctuel. Ainsi, le détour par l'onomastique nous donne des renseignements pertinents. Dans *Apocalypse Now*, le soldat noir qui s'est spécialisé dans l'extermination des ennemis invisibles à partir de sa tranchée s'appelle Roach ; dans *Full Metal Jacket*, le souffre douleur du sergent Hartman se nomme Gomer Pyle dont le volume est rendu explicite dans la version française : Baleine ; dans ce même film Joker doit faire équipe avec un marine dont le nom résume justement ce champ sémantique : Animal Mother.

On s'imagine aisément que la perte du vernis social, policé, humain a un impact sur l'attitude des acteurs du drame vietnamien. Chris, le jeune protagoniste et narrateur de *Platoon* en arrive à décrire son séjour dans la jungle comme la somme d'une série d'activités mécaniques : se nourrir, dormir, tuer. Cette perspective est également présente dans *Apocalypse Now*, mais elle se conjugue avec la puérilité des jeunes recrues qui dansent et jouent avec des fumigènes sur le bateau qui les transporte à travers les lignes ennemies et les effets hallucinogènes des drogues que d'une manière globale les soldats consomment. Dans le film de Stanley Kubrick, plus que la drogue ou l'inexpérience, c'est à l'infantilisation et à la déshumanisation systématique des recrues que l'on assiste.

Ces attitudes extrêmes laissent, de manière singulière et révélatrice, une trace sur le langage : la richesse de celui-ci se mesure à l'aune de l'état de régression des protagonistes. Je n'insisterai pas ici sur la variété des insultes et des jurons si ce n'est pour attirer l'attention du lecteur/spectateur sur la verdeur, la crudité de cet aspect du mode d'expression. Ce qui retient davantage mon intérêt, c'est le délitement progressif ou complet de la parole dans les trois films qui composent le corpus. Symptomatiquement, les trois narrateurs cèdent, au cœur même de leur narration posée, presque distanciée, à l'emploi d'un langage cryptique, jargonnant, reposant sur l'ellipse, l'image, l'acronyme. Il est tout à fait passionnant d'observer qu'ils finissent par abandonner l'expression articulée au profit de cris, de gémissements, de râles³ ou qu'ils sombrent dans le silence, purement et simplement.

L'apocalypse se présente donc comme un univers où la violence est partout présente, à l'extérieur comme à l'intérieur de soi. Celle qui est faite aux corps n'est plus présentée ou représentée, elle me semble devenir sur-représentée. A la crudité du réalisme de certaines scènes fait place une

² Rappelons, à toutes fins utiles, que le film de Coppola trouve sa principale source d'inspiration dans le *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et que le documentaire sur le tournage emprunte également ce titre.

³ Rappelons ici que les soldats sont désignés en anglais de manière quasi onomatopéique par le terme "grunt", qui signifie "grognement" et qui rappelle au francophone une autre guerre ou l'on parlait de "grognards". Pour illustrer cet élément, Oliver Stone a nommé l'un des protagonistes de *Platoon* Rhah.

dramatisation (au sens anglo-saxon du terme) : il y a à la fois du théâtre et de l'opéra (une dramaturgie, donc) dans la séquence de la destruction du village vietnamien dans *Apocalypse Now*. Mais il y a aussi une esthétisation qui tend, pour le moins, à tenir le spectateur à distance. Que l'on se souvienne des impacts de balles, des jets de sang présentés en ralenti dans *Full Metal Jacket*. De tels effets ont évoqué, pour un critique américain, des orgasmes qu'il a proposés de renommer dans ce contexte des “wargasms”.

Ce que ce jeu de mots suggère également, c'est la violence faite aux âmes de ces malheureux soldats enlisés dans un conflit qu'ils prétendent maîtriser. La déréalisation du conflit contamine jusqu'à la conception de leur individualité ; le sergent instructeur Hartman n'accueille-t-il pas ses nouvelles recrues en leur lançant : “You are nothing but unorganized grabbastic pieces of amphibian shit”? Outre la dissolution de leur corps propre au profit de celui des Marines, ce qui caractérise ces individualités inorganiques, c'est leur capacité à tuer, à exterminer l'autre. Il est relativement peu opportun de tenter de dresser ici la liste des exactions commises dans les trois films. Il me semble plus significatif d'observer que la forme ultime de déréalisation de l'autre, dans le contexte du conflit du Viêt Nam (mais cela est sans doute valable pour tous les conflits) est la destruction de masse. Toutefois, si celle-ci s'impose comme paroxysme de la violence et de l'horreur (les séquences du massacre des occupants du sampan dans *Apocalypse Now* et la destruction du village et d'une partie de ses occupants dans *Platoon* apparaissent comme des échos plus ou moins lointains du massacre de My Lai), c'est paradoxalement, le meurtre d'un seul individu qui est beaucoup plus marquant. Il n'est que de se souvenir du sacrifice de Kurtz (montré en parallèle avec celui d'un bœuf) dans *Apocalypse Now*, de l'assassinat d'Elias dans *Platoon*, ou du coup de grâce donné à la jeune “Sniper” dans *Full Metal Jacket*.

Les paradoxes de l'apocalypse

L'Amérique a, depuis plus de vingt ans, essayé directement et symptomatiquement de représenter et de transformer un traumatisme. Cette démarche de répétition dans l'exploration de la cicatrice qu'est le Viêt Nam, cette re-présentation jusqu'à l'écoeurement, jusqu'au ridicule (les détournements parodiques, les caricatures sont pléthore) ne peut que désigner en creux une tentative de réécriture, de détournement de l'histoire.

Il y a des références temporelles (l'action de *Platoon* se déroule quelque part à la frontière cambodgienne en 1965 ; l'une des séquences clés de *Full Metal Jacket* est censée décrire une partie de l'offensive du Têt) et géographiques (Viêt Nam, Laos, Cambodge). Or, pour quelque raison que ce soit (impossibilité matérielle, choix esthétique ou autre), les références géographiques précises de tous ces films ne correspondent pas aux lieux où ceux-ci ont été tournés⁴.

⁴ Aux Philippines pour *Apocalypse Now* et *Platoon*, dans une usine désaffectée de la banlieue de Londres pour *Full Metal Jacket*.

Dans le même ordre d'idée, les incidents décrits ne ressemblent qu'en surface à la réalité historique. En fait la valeur et fonction essentielles de ces ré-appropriations sont de servir de métaphore et de symbole. L'onirisme n'est plus seulement une forme de traitement appliqué à un matériau, il devient la matière même du film. Ainsi, si l'on en croit James Berger :

The apocalypse is a semantic alchemical process; it burns and distills signs and referents into new precipitates. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains, and of how the remainder has been transformed.⁵

L'acte créatif conscient et délibéré qui détourne les faits bruts pour offrir une perception radicalement autre tient effectivement du processus chimique. Mais il pointe également vers la nécessité de s'interroger sur la qualité paradoxale de la mémoire.

Les parti pris des trois cinéastes peuvent nous éclairer sur la place centrale qu'occupe effectivement la mémoire dans les œuvres du corpus. Et, de fait, nous sont offertes trois perspectives différentes, allant de l'adaptation d'un livre à valeur autobiographique (Stanley Kubrick et Michael Herr ont adapté le roman de Gustav Hasford, *The Short Timers*, où l'auteur livre son expérience du conflit), au film souvenir d'Oliver Stone (dans lequel le personnage principal est le porte-parole du cinéaste), à la transposition d'une œuvre préexistante mais sans rapport direct avec la guerre du Viêt Nam (le roman de Conrad). Ce qui est frappant c'est que seul Oliver Stone a eu une expérience directe sur le terrain, mais qu'il a trouvé le moyen de tirer de celle-ci matière à un propos didactique. Il accommode ses souvenirs à la sauce Hollywood. Les deux autres ont au moins l'excuse de ne pas avoir participé au conflit et donc de pouvoir prendre des libertés avec le matériau historique.

Il est également clair que, dans les trois films, il y a des narrateurs dont la mémoire doit être questionnée, car elle se pose comme problématique. Elle est à la fois, par son origine même, tronquée (les personnages se souviennent de quelque chose de plus ou moins partiellement fictif) et, dans son développement, partielle et partiale. Ainsi, rien ne nous empêche de nous interroger sur la bonne foi du capitaine Willard, dans *Apocalypse Now*. N'est-il pas possible d'envisager, comme le suggère d'ailleurs Kurtz, qu'il se soit fait, pour nous, commis de l'Etat ("an errand boy") corroborant un mensonge venu d'"en haut" ? Que doit-on penser également d'un narrateur qui ne se présente pas comme quelqu'un de sérieux (Joker) et qui ne cesse de débiter des clichés, des absurdités⁶, comme s'il cherchait désespérément à se dissimuler derrière la pensée et la voix des autres pour ne devenir plus qu'une abstraction ?

Il me semble évident que ce questionnement de la mémoire est ce qui distingue ces films du reste de la production hollywoodienne sur le sujet du Viêt Nam. Les doutes et les ambiguïtés sont autant d'atouts que n'ont pas des films qui s'appuient, consciemment ou non, sur l'omission, le détournement systématiques. Le danger de telles démarches est d'aboutir à un révisionnisme ou un

⁵ James BERGER, *After The End : Representations of Post Apocalypse*, University of Minnesota Press, 1999, p.156.

⁶ On prendra comme exemple significatif la réponse de Joker à un général qui l'interroge sur le sens de la juxtaposition du symbole de la paix et des mots «Born to kill» sur son casque : «I think I was trying to suggest the duality of man, sir; the Jungian thing, sir.»

néga­tionnisme de mauvais aloi. C'est d'ailleurs ce que n'a cessé de faire Ronald Reagan au cours de ses deux mandats en réinterprétant les années soixante. Dans le même temps, le cinéma hollywoodien donnait lui aussi sa version de la guerre du Viêt Nam, comme en témoignent les séries des *Rambo* et des *Missing in Action*.

La fin des années 80 a marqué la reprise du courant d'introspection critique, de *filming cure*, mis entre parenthèse par la présidence Reagan. Il est donc important de louer la démarche "naturaliste" d'Oliver Stone dans *Platoon* qui, s'il n'est pas exempt de platitudes et de clichés, n'a pas cédé à la tentation d'imiter le discours majoritaire à Hollywood au moment de la production.

On voit bien, avec les dérives que je viens d'évoquer, que ce qui est au cœur de la problématique de la représentation, par le cinéma, de l'apocalypse, c'est la nécessité de résoudre le paradoxe qui met en présence la fiction et la guerre : quel discours la fiction peut-elle tenir sur un conflit passé ? Que peut-elle montrer ? Quelles sont ses limites ?

Dire l'indicible

L'apocalypse est un événement qui forme et révèle, mais qui ne laisse que des ruines. Le cinéma en général, et le cinéma hollywoodien en particulier, représente l'histoire en construisant des scénarios "après la fin" dont la fin, paradoxalement, a lieu et n'a pas lieu. Pris dans cette prophétie rétrospective, il lui faut trouver un discours qui rende compte de cette tension.

Chacun à sa manière, les trois cinéastes qui nous occupent proposent des représentations de l'impossible puisque l'apocalypse, comme la mort, ne peut qu'être approchée et pas montrée dans une œuvre de fiction.⁷ Dire l'indicible peut donc se suggérer en jouant sur l'altération de la perception : les protagonistes, sous l'effet de la drogue, de la tension, semblent être dans un état de transe. Le monde tel qu'ils le perçoivent est déformé (le travail sur l'image et le son deviennent alors les vecteurs essentiels de la suggestion des effets hallucinatoires).

De manière plus discrète, les perturbations de l'ordre ordinaire du monde se manifestent par la confusion des catégories distinctes voire opposées. Ainsi, le brouillage entre l'ordure, le sexe et la mort est une des caractéristiques communes aux trois films, même si la première partie de *Full Metal Jacket* s'impose comme l'exemple canonique de la maxime selon laquelle la guerre subvertit le bon usage du sexe et de la guerre. De la même manière, il y a renversement ou confusion entre le sacré et le profane. On se souvient, dans *Platoon*, de la mort, filmée au ralenti, d'Elias qui s'effondre sous les balles ennemies dans une pose qui évoque explicitement la crucifixion. Pareillement, dans son camp, le colonel Kurtz est révé­ré comme un dieu.

Une autre manière de compenser, de transcender l'horreur consiste à tenter de rappeler au spectateur qu'il est en présence d'un spectacle. C'est en ce sens que se conçoit la présence de caméras de télévision et/ou de cinéma à l'écran. La catharsis est également un moyen pour les cinéastes de souligner avec humour et dérision les liens qui unissent les films de guerre avec d'autres genres

⁷ On se rapportera avec profit au livre de Gérard LENNE, *La Mort à voir*, Editions du Cerf, 1977.

cinématographiques, mais aussi les liens tissés entre l'idéologie et les mythes nationaux. A cet égard, la scène où une équipe de télévision s'entretient avec des Marines pris sous le feu ennemi, dans *Full Metal Jacket*, est particulièrement révélatrice. Les soldats y font référence au western et filent une comparaison entre leur situation présente et les éléments fondamentaux du western.⁸

Si la fin du monde doit venir se juxtaposer à la fin de la fiction, inmanquablement le discours final a une importance marquée dans la fiction cinématographique américaine. Une nouvelle fois, les trois cinéastes ont choisi des voies différentes mais cohérentes avec leur propos et leur conception du cinéma comme mode de représentation. Et de fait, Oliver Stone choisit un ton délibérément didactique : au moment où Chris s'élève dans l'hélicoptère qui l'emmène loin du conflit, sa voix en off prêche pour que "ça" n'arrive plus. La scène se décline sur une musique appropriée (l'"Adagio pour cordes" de Samuel Barber est plaintif à souhait) et s'achève dans un envol quasi-divin marqué par une surexposition.

La guerre du Viêt Nam, et à travers elle toutes les guerres, étant pour lui une absurdité destructrice, Kubrick choisit de conclure son film sur un long travelling latéral montrant les Marines marchant dans l'obscurité trouée par quelques brasiers, en chantant... l'hymne du club de Mickey. Les dernières paroles de Joker, en voix-off, n'ont rien d'édifiant ; elles révèlent à nouveau l'inadéquation du personnage à la portée de ce qui l'entoure. Il devient alors évident que le sens du propos du cinéaste est porté par le titre de la chanson des Rolling Stones qui clôt le film : *Paint It Black*.

Francis Ford Coppola, quant à lui, a choisi de conclure l'odyssée métaphorique et métaphysique de son personnage principal sur une vision (plutôt que sur un long discours) à la mesure de son expérience. Après les derniers mots audibles, prononcés par un mort (Kurtz), "the horror, the horror", s'enchaînent devant une caméra presque immobile des plans d'explosions nocturnes dans la jungle. Les nappes de synthétiseurs qui accompagnent cette fin proprement apocalyptique laissent une impression nauséuse au spectateur.

Depuis 1994, date de la sortie de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis), les Etats-Unis et le Viêt Nam ont normalisé leurs relations.

Les missions économiques ont suivi de près les ouvertures politiques : on a vu arriver sur place un grand nombre d'équipes de cinéma pour des repérages, et fleurir les complexes multisalles et les films américains sur les petits écrans vietnamiens. On rapporte même qu'un des bars les plus en vogue d'Ho Chi Minh Ville s'appelle (l'ironie est séduisante) l'Apocalypse Now Bar.

La cicatrisation des plaies en Amérique touche à sa fin. Le processus ne peut aller qu'en s'accélégrant puisque l'ego de la nation, et la façon dont Hollywood le met en scène, a trouvé et dominé un nouveau champ de bataille : la Guerre du Golfe. D'abord réservés à la télévision, les films se déroulant au Moyen Orient gagnent peu à peu, directement et indirectement, de la place dans les fictions cinématographiques.

⁸ On ne peut s'empêcher de voir en filigrane dans cette scène une salve lâchée à l'encontre de John Wayne et son ardeur marquée à soutenir l'effort de guerre en produisant son «western vietnamien» qu'est *Les Bérets Verts*.

Il faudra donc prolonger la recherche en s'interrogeant, par exemple sur le traitement d'une guerre moderne et sur les liens qui existent entre les deux conflits dans l'œil de la caméra.

Ouvrages cités

BERGER, James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota, 1999.

LENNE, Gérard, *La Mort à voir*, Editions du Cerf, 1977.

VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma*, Cahiers du cinéma, 1984.