

Joseph Conrad, de son vrai nom Teodor Józef Konrad Nalecz Korzeniowski, est né en 1857 en Ukraine (Russie à l'époque), de parents polonais. Il occupe une place à part dans la littérature anglophone, puisqu'il choisit d'abord l'exil en 1874, pour la France où il devient marin, puis il est engagé en 1878 dans la Merchant Navy, où il deviendra capitaine en 1888. Entre temps, il acquiert la nationalité britannique. Il va voyager autour du globe, jusqu'au passage qui nous intéresse : en 1890, il part au Congo. C'est ici qu'il effectue une remontée vers une Afrique profonde et cauchemardesque qui le transformera. Il y aura découvert sa passion pour ce continent, et l'horreur de la colonisation. Il publie son premier roman en 1894, *Almayer's Folly*, *La Folie Almayer*. Il faudra attendre 1898 (ou 1899 selon les dates) pour voir la parution de *Heart of Darkness*, son quatrième roman, et encore une trentaine d'années pour le voir adapté, d'abord à la radio (par Orson Welles), on peut citer encore Boris Karloff jouant le rôle de Kurtz dans une série télévisée en 1958, en allant jusqu'en 1988 avec le film culte *Cannibal Women in the Avocado Jungle of Death* et encore la satire sociale de 1968 d'Ettore Scola et *Le Crabe-Tambour*, de Pierre Schoendorffer. La version qui nous intéresse, de loin la plus célèbre adaptation, est le film de 1979 *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, qui fait se dérouler le récit au Vietnam. Fort des deux premiers volumes d'une trilogie qui s'achèvera en 1990, je veux parler bien sûr du *Godfather* (1974 pour les deux premiers), il se lance dans la réalisation d'*Apocalypse Now* avec l'aide d'amis scénaristes, John Milius ayant déjà eu l'idée d'adapter en scénario le roman de Conrad. Le tournage se déroule comme une reprise de la guerre du Vietnam, puisqu'il durera treize mois, au cours desquels l'équipe devra composer avec des tempêtes et ouragans, des gouvernements réfractaires, j'en passe. Il faudra toutefois attendre 2001 pour voir sur les écrans une nouvelle version remontée par Coppola, version *redux*, qui dure 202 minutes contre 153 pour la version de 1979. La séquence de la plantation revient ainsi, et avec elle quelques scènes coupées précédemment.

Je ne reviendrai pas sur la notion d'adaptation cinématographique qui a été vue en cours, simplement je m'appuierai sur les termes utilisés par Cattrysse, Garcia et d'autres, à savoir les catégories d'adaptation, adaptation libre, et transposition.

Comment se situe l'adaptation de Coppola par rapport au roman ? Est-ce qu'on y retrouve la même structure, les mêmes thèmes, les mêmes systèmes de symboles ? Ce sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre.

Le schéma général du film *Apocalypse Now* est empreint de celui du livre de Conrad. En effet, le déroulement, ou plutôt les points de passage par lesquels passent Marlow, le narrateur de *Heart of Darkness*, se retrouvent pour la plupart dans le film : un groupe d'hommes, militaires dans le film, remontent une rivière dans le but de retrouver le dénommé Kurtz, dont on entendra parler durant la majeure partie du film. Son approche (au sens figuré), dans le roman comme dans le film, s'effectue d'abord par une description de ses actions, condamnables selon et la compagnie qui l'emploie dans le livre et l'armée qui l'emploie dans le film. Le personnage est uniquement *textuel* dans le roman, puisque Marlowe ne voit jamais de photographie de Kurtz ; le film au contraire nous le montre dès la séquence dans le *mess* des officiers, où Willard se voit confier la mission de *terminer* Kurtz, terminer au sens militaire signifiant évidemment tuer. Au cours du film (ou de la rivière), on nous montrera à plusieurs reprises Willard consultant le dossier de Kurtz, lisant des lettres ou, encore une fois, consultant des photos plus ou moins anciennes de lui. Après plusieurs haltes le long de cette rivière, d'abord avec le fameux Kilgore et ses hommes sur lesquels je reviendrais, puis dans le désordre l'arrêt dans une plantation de caoutchouc, celui dans une base militaire avec spectacle de « bunnies », ou encore de nuit dans une base militaire avancée, près du pont de Doh Lung, pour enfin après une attaque du bateau par les locaux arriver au fameux camp de Kurtz. Comme on le voit le scénario est très proche du roman de Conrad, hormis les quelques arrêts que fait la patrouille de Willard. Il est à noter que la plantation est à peine abordée dans le roman, surtout au travers de quelques phrases mentionnant ce commerce. Il n'est pourtant à aucun moment fait référence clairement à *Heart of Darkness* dans le film, ni même au générique. En raison de droits concernant le scénario, il a été décidé par Coppola et son équipe (en particulier Milnius et Herr) de ne pas le citer, le scénario s'en inspirant clairement mais ayant selon eux été beaucoup trop remanié. D'autre part, les lecteurs de Conrad sauront d'eux-même repérer les citations : certaines phrases de Willard ou de Kurtz sont tirées mot pour mot du roman, le scénario s'en inspire beaucoup comme on l'a vu, et ce aussi bien au niveau des actions que des personnages. L'autre scène ayant été supprimée est le retour de Willard au pays, et sa visite à la veuve de Kurtz, scène qui est décrite dans le roman. Alors que les personnages principaux (Willard, Kurtz, éventuellement quelques traits de Chief) sont tirés du roman, les personnages secondaires seront eux tirés de *Putain de mort* (*Dispatches*, 1977), roman de Michael Herr que je citais tout à l'heure, qui a fortement contribué au scénario. C'est son roman qui donne leur teneur à Chef, Chief, Clean, Lance, Kilgore. (Lance sera le seul à s'en tirer, en s'adaptant tout de suite à la « société » dirigée par Kurtz, peut-être grâce à son

rapport à la nature particulier (il est surfeur, voir *Point Break* par exemple)). Sa contribution la plus intéressante aura sans doute été l'écriture du monologue de Willard, cette voix-off qui commente les actions tout au long du film, et raconte même l'histoire de Willard et de Kurtz (Willard dit au début du film « There is no way of telling his story without telling mine »). Le monologue se fait entendre le plus souvent à la suite d'une séquence chargée, aussi bien en son(s) qu'en action. C'est une voix-off ou *voice-over*, puisqu'à plusieurs reprises Willard est à l'écran mais ne semble pas produire le son que l'on entend (il n'ouvre pas la bouche). Cette intervention de la voix-off permet de circonvenir l'un des procédés narratifs principaux de *Heart of Darkness*, à savoir le récit enchâssé. En effet dans le roman, Marlow, alors sur un bateau amarré dans la Tamise et entouré de quelques marins, profite d'une soirée pour raconter son expérience en Afrique, et donc l'histoire de Kurtz (qui dans les deux œuvres apparaîtra petit à petit, à la manière du Capitaine Achab de *Moby Dick*). Cela permet à la fois une distanciation, par l'utilisation et de ce récit enchâssé et de ces deux personnages (Marlow et le narrateur premier), mais paradoxalement augmente l'intérêt et l'attention du lecteur. Certaines tentatives avaient été faites par Coppola pour reproduire ce récit enchâssé, certaines scènes avaient même été tournées au Royaume-Uni, mais le film étant déjà fourni cette idée a été abandonnée. Toutefois, tout ce que l'on apprend de Kurtz (hormis la scène au début du film dans le quartier général) nous sera donné par Willard, de la même manière que dans le roman c'était toujours Marlow qui racontait.

L'abandon du récit enchâssé (bien que quelques images de la première séquence sont extraites de la fin du film, comme une réminiscence de l'histoire dans les rêves / cauchemars de Willard) permet aussi un début *in medias res*, avec cette image [**montrer le début**] des hélicoptères qu'au début on ne distingue pas, sur fond de palmiers, hélicoptères dont le son des pales se fond avec celui, dans la chambre de Willard, du ventilateur. Je ne m'étend pas là dessus, mais on a ici comme dans beaucoup d'autres films l'image d'un ventilateur qui semble ne rien arranger, puisque Willard est montré suant. Ce début *in medias res*, donc, va avec une autre grosse modification du scénario : le contexte géographique. Le roman de Conrad se déroulait en Afrique, terre des colonies, et en particulier au Congo, alors sous autorité Belge, et Coppola déplace le récit au Vietnam, plus précisément aux alentours de 1969-1970 alors que les États-Unis sont embourbés dans le conflit depuis plusieurs années [**dates dans cahier**]. Coppola développe une thématique centrée sur la guerre (militaires, hélicoptères Huey, avions de chasse, etc.). Il en profite pour faire une épopée sur fond de conflit vietnamien, donnant ainsi sa vision de la pire guerre menée par les États-Unis. Il choisit de fixer précisément dans le temps son œuvre, pour faire

passer un message politique. Précisément, car en effet plusieurs éléments permettent de déterminer l'année comme étant 1969 ou 1970. Dans la version *redux*, qui je le rappelle signifie non pas réduite mais « brought back », littéralement « ramenée », une scène particulière donne l'année : Willard se réveille dans une sombre boîte ressemblant à un conteneur, et Kurtz ouvre la porte de celui-ci ; entouré d'enfants, il va alors lire plusieurs articles du *Times*, datés de 1967. Plusieurs raisons : pour ramener à une époque précise la vision de Kurtz au milieu de ses fidèles, qui finalement pourrait se dérouler à n'importe quelle époque (je parle bien ici du *setup*, de la manière dont Kurtz est présenté, et pas des raisons qui l'ont amené à devenir ce chef spirituel), mais aussi pour ramener à une temporalité précise la vision d'un conflit qui aurait pu se vouloir universel, ce qui est autant un moyen de renvoyer aux dirigeants l'image réelle du conflit (soldats apeurés, drogues, conditions de vie, mais aussi délires sur lesquels je reviendrai), que de stigmatiser ce même conflit, en y apportant cette fois-ci un aspect universel. Le récit de Conrad avait lui aussi une temporalité générale très floue : Marlow attend par exemple « des mois » le commandement du bateau qu'on lui a promis, par exemple, chose qui est éclipsée dans le film. Ce qu'il est intéressant de voir, au delà de cette représentation plus ou moins véridique, et parfois documentaire (il va jusqu'à employer d'anciens pilotes d'hélicoptères pour doubler les voix des pilotes du film), c'est la correspondance avec le roman de Conrad cette fois-ci au niveau de l'absurdité des scènes.

Dans le roman, cela passe par plusieurs détails : un wagonnet renversé, n'ayant plus que trois roues ; des détonations dans une carrière faisant écho aux combats menés par la marine française ; une cabane disjointe construite par les Belges qui abrite un personnage tiré à quatre épingles, comptable de son état ; l'histoire des rivets. Plusieurs choses, dans cette absurdité : bien sûr, la scène montrant le colonel Kilgore, dont le nom peut être séparé en KILL et GORE, soit TUER et SANG (traduction mot à mot, bien que le sens ait pris plus de signification au fil des ans), s'est appelé dans des versions précédentes du script KHARNAGE, qui est à peine plus explicite. Montré comme un capitaine de cavalerie, arborant le même genre d'écussons (deux épées croisées), le même Stetson, parlant des hélicoptères comme de chevaux qu'ils conduisent où ils veulent, il développe dès son apparition, retardée (on en entend d'abord parler, un peu de la même manière que pour Kurtz), un imaginaire de la guerre de sécession mais aussi du sud des États-Unis. Au premier abord « humain » (il aide un soldat vietnamien, lui donnant de l'eau), son esprit de surfer le distrait finalement dès la prononciation du nom de Lance, qui incarne un surfer réputé, montrant ainsi très (trop) rapidement sa capacité de distraction

dès qu'un sujet qui le touche est abordé, en l'occurrence le surf. C'est une manière d'être que l'on verra revenir, réapparaître à plusieurs reprises : le soir, alors que la troupe lance une fête qui pourrait se dérouler sur n'importe quelle plage de la côte ouest, Willard présente la carte et montre la rivière qu'ils doivent remonter, ainsi que les points d'entrées possibles, donc un est hautement surveillé. Kilgore ne paraît pas intéressé, seule la mention de vagues impressionnantes sur cette côte le fait changer d'avis et proposer la préparation de l'opération. Le lendemain, lancement de l'attaque « au clairon », encore une fois référence à la cavalerie. L'absurdité de la scène, devenue célèbre par la suite, est rehaussée dans la version *redux* grâce au vol par Willard de la planche de surf de Kilgore en toute fin de séquence, juste avant leur départ pour remonter la rivière. Autre scène absurde, évidemment, c'est la fameuse scène avec les « bunnies » de Playboy. Déposées sur une base (Hau Phat) avec leur imprésario, elles rendent (évidemment) dingues les soldats, jusqu'à produire une émeute. Elles reparaitront par la suite, dans le campement boueux (Medevac, camp d'évacuation des blessés), et Willard échangera même de l'essence pour leurs faveurs envers les hommes l'accompagnant. Cette absurdité, ce cynisme en quelque sorte, n'est pas sans rappeler un autre grand film sorti lui quelques années avant, en 1969 : *Easy Rider*. L'acteur commun aux deux films est Dennis Hopper, mais au delà de ce simple rapprochement, d'autres thèmes, images ou présentation des choses les rapprochent : ce cynisme, comme on l'a dit, l'absurdité (dans *Easy Rider* avec les scènes dans le sud des États-Unis, le bar en particulier), mais bien sûr aussi une vision de l'Amérique nourrie au rock'n'roll et aux drogues, comme en témoignent les deux pistes sonores utilisées dans les films (The Doors, Steppenwolf par exemple). Ainsi, alors que *Easy Rider* se voulait une dénonciation d'une Amérique encore trop ancrée dans de vieilles traditions, pas prête à accepter le renouveau culturel et les dérives du *flower-power*, *Apocalypse Now* est une dénonciation de tout ce qui a pu se passer au Vietnam, et probablement par extension une dénonciation de toutes les guerres, surtout au vu de la scène dans laquelle Willard sort du temple de Kurtz, et que lui et tous les indigènes déposent les armes.

En effet, au delà du simple discours au premier niveau sur la guerre du Vietnam et les guerres en général, le film comme le livre (et en ce sens c'est une adaptation réussie) proposent au spectateur / lecteur averti une réflexion sur l'Homme au sens large, l'Homme crédule, l'Homme avide de pouvoir et corrompible. Pour bâtir cette réflexion, Conrad utilise l'image de la rivière, qui doit être remontée petit à petit par Marlow. Marlow va ainsi passer par plusieurs étapes, et Willard briser plusieurs sceaux dans ce

voyage (sceaux qui vont lui donner des informations différentes sur Kurtz : lettres, photos, etc.). Willard va lors des dernières scènes être rabaissé par Kurtz, comme si Kurtz voulait le voir vierge de toute réflexion, de toute pensée. Le roman de Conrad, découpé en trois grandes parties, reste sous la narration de Marlow très fluide, encore une fois image du liquide, de la rivière. Coppola fait de même, en montant son film presque entièrement par des fondus (au noir, très rarement, le plus souvent enchaînés). Je reviendrai plus tard sur la scène de sacrifice, qui elle subit un découpage différent. À travers ces fondus (comme on l'a vu dès la première séquence du film), il construit un enchaînement fluide, qui ne nous laisse qu'un seul choix : celui d'entrer dans le film, ou d'en sortir, de le voir ou de ne pas le voir, de même que Willard avait le choix d'entrer dans la rivière ou non (il avait aussi le choix de son point d'entrée), mais une fois sur celle-ci, un seul mot d'ordre : « Never get out of the boat! ». Dès cette description, vous aurez reconnu la formule d'un labyrinthe univoque, dont parlait Bertrand Gervais l'autre jour (jeudi & vendredi 16 et 17 octobre ; **faire un rappel ?**) : en effet, le film comme le roman ne cherche pas à nous perdre, mais bien à nous faire réfléchir, nous faire méditer, dans le film sur la guerre, dans le roman sur la colonisation et leurs effets respectifs. On rejoint ici l'idée d'un parcours initiatique, d'une progression matérielle et psychologique, qui va finalement amener Marlow à comprendre Kurtz, et Willard à devenir Kurtz, jusqu'à un certain point. Il va ainsi prendre petit à petit son apparence, au fil des rencontres entre ces deux hommes, et perdre son statut de soldat de l'armée (« They were gonna make me a Major for this. And I wasn't even in their fucking army any more »). La séquence de la mort de Kurtz, présentée en montage parallèle, suggère un rapport entre la mort de Kurtz en elle-même et la mort de l'animal sacrificiel, tué par les Montagnards. Mais tandis que la bête est montrée saignante, découpée et agonisante, un jeu d'ombres et de lumières, en couleurs noir et or, voudrait rendre le meurtre de Kurtz dénué de chair, de sang. Le montage parallèle raccorde pourtant les deux entités, et c'est bien un Kurtz découpé et sanglant que l'on imagine, et dont une simple image de tête sanglante nous est montrée en fin de séquence. Il prononce alors les mêmes derniers mots que le Kurtz du roman : « The horror! The horror! ». Sortant alors vainqueur de l'arène constituée par la pièce où vit Kurtz, Marlow est accueilli en vainqueur, en nouveau chef de la tribu. Pourquoi choisit-il alors de ne pas faire exploser le campement de Kurtz, et de ramener Lance avec lui hors de la tribu ? Peu d'explications sont données à ce propos. Coppola enregistre dans un mémo audio lors d'un voyage en avion : « Quand [Willard] se retrouve en face de Kurtz, il se confronte à un homme qui a effectué le même voyage que lui, et dont la personnalité s'est scindée en plusieurs parties, identiques aux siennes, à ceci près que cette

scission est beaucoup plus achevée chez Kurtz.¹ » comme si Willard n'avait pas été en contact pendant assez de temps avec les forces spéciales et / ou les opérations militaires (Kurtz est un « béret vert »), ou comme s'il avait malgré toutes les horreurs vécues gardé un sens moral, une incorruptibilité, ou encore comme s'il avait réussi à ne pas sombrer dans la même folie que Kurtz, en se protégeant, comme on le voit juste après la séquence de la plantation, la tête plutôt que le corps (un plan le montre torse-nu, son fusil en main et un casque sur sa tête). Willard ajoute dans le film : « Kurtz got out of the boat ».

Le bateau, en effet, leur moyen de voyager sur cette rivière, d'avancer, mais sans garantie de retour : dans le film comme dans le livre, le « voyage retour » n'est pas raconté, ni abordé (4 lignes à peine dans le roman), comme pour annoncer ou prouver une compréhension d'un certain ordre du monde [**lire l'extrait dans la version française, p.192**], et ainsi dans le film prouver la vacuité de la guerre. Dans les deux cas, le voyage en lui-même est bien plus important que le but à atteindre. Le bateau devient ainsi plus qu'un simple moyen de transport un symbole du voyage en lui-même. Ce procédé, la transformation d'images ou d'objets physiques en symboles, est présent dans tout le roman. On l'a vu avec la rivière en elle-même qui devient le symbole d'un parcours initiatique, avec le bateau par exemple. Et, toujours dans le roman, cela se traduit dans le texte par l'utilisation de multiples métaphores et comparaisons, qui souvent produisent des images envahissantes, (« My task is to make you see », dit Conrad dans la préface du *Nigger of the Narcissus*) à l'image de la jungle au milieu de laquelle le bateau progresse. Dans le film, ce système est repris, puisque Coppola montre toute une série de faits, qui sont en soi absurdes, et il place toujours un ou plusieurs plan(s) sur Willard, que ce soit lors de l'attaque au petit matin par Kilgore ou la séquence de nuit au pont de Doh Lung, qui le montre(nt) dépité ou amusé, comme s'il ne prenait pas part à cette guerre, comme si sa mission était tout autre, ce qu'elle est. Il souligne à chaque fois l'absurdité des scènes. Dans chacune de ces scènes, on peut relever un objet particulier qui prend toute sa signification, qui symbolise et la séquence et l'absurdité. Pour l'attaque de Kilgore, c'est évidemment la planche de surf que Willard subtilise, et qui prouve un humour ou une malice qui pourrait paraître déplacée chez un soldat de son rang. Bien sûr, la volonté de Kilgore de récupérer sa planche dépasse tout ce qu'on pourrait imaginer, puisqu'il va jusqu'à enregistrer un message qu'il fait diffuser par ses hélicoptères, appelant Willard à la lui rendre. Pour la scène avec les bunnies, c'est évidemment ces énormes répliques d'obus, sorte d'immenses objets érotiques qui symbolisent la virilité exacerbée qui va se donner en spectacle, à travers les soldats sifflants, proférant des

1 Transcription conservée à l'American Zoetrope Research Library, Rutherford, California, cité par Peter Cowie dans *Le Petit livre de Apocalypse Now*

insanités ou tendant des posters de leurs stars pinups. Je ne vais pas décrire toutes les scènes, mais celle du pont de Doh Lung est édifiante : l'objet est ici le pont en lui-même, reconstruit puis détruit sans cesse, pareil au rocher du mythe de Sisyphe qui arrivé en haut de la pente la redescend irrémédiablement [rappel ?]. Coppola, qui évidemment présente déjà des images, joue toutefois le jeu des métaphores par l'emploi du fondu (hélicoptères = ventilateur au dessus de la tête de Willard), mais aussi par l'emploi de musiques en relation avec les images montrées. *The End*, évidemment, *la fin*, comme un pied de nez à la guerre dès le début du film, ainsi que les paroles de cette même chanson : « This is the end / of our elaborate plan / of everything that stands / no safety or surprise / can you **picture** what will be » et plus loin « Ride the snake / to the lake / the ancient lake / the snake is long, seven miles », comment ne pas voir ici l'image même de la guerre proposée par Coppola, et la transformation de la rivière en ce long serpent, évidemment par le fait qu'elle serpente, que le voyage sera long, dangereux, mais aussi par un passage en voice-over : « I was going to the worst place in the world, and I didn't even know it yet. Weeks away and hundreds of miles up river that snaked through the war like a circuit cable... plugged straight into Kurtz ».

Cette utilisation de la musique comme moyen de faire passer un message n'est qu'une variante de l'utilisation par Coppola, ou plutôt d'un signe dans le film d'une intermédialité, et ce à différents niveaux. En effet on peut y voir une réflexivité, par l'apparition lors du débarquement de Willard à l'embouchure de la rivière d'une équipe de télévision venue faire un reportage, équipe qui est constituée de Coppola lui-même et de deux assistants. De multiples plans du film, longs de plusieurs secondes, sont composés de manière photographique (paysage ou jungle souvent), montrant des décors naturels presque trop beaux pour être vrais, et une jungle luxuriante dans les tons verts allant presque jusqu'au fluorescent, donnant une tonalité fantastique au récit (notamment lors de la recherche de mangues). Coppola lui-même va d'ailleurs décrire son film comme mettant en scène les quatre éléments : l'eau, ici par la rivière évidemment, le feu, ici le napalm, l'air, qui est constamment saturé de fumigènes coloré ou montré comme une peinture lors de plans sur le bateau (dans de parfaites proportions photographiques), et la terre, qui est ici la boue dans laquelle patauge les soldats, et que l'on peut voir sur de nombreuses photos du Vietnam. On retrouve dans *Heart of Darkness* au moins une partie de ces éléments (la boue et la rivière, notamment), mais Conrad développe au niveau des couleurs en particulier [**lire passage p.99 dans la version française**]. On note aussi l'utilisation de livres (travelling sur les affaires de Kurtz à la fin du film, qui en montre deux), de la radio ou de matériel

d'enregistrement sonore (paroles enregistrées de Kurtz à Nha Trang, magnétophone portatif de celui-ci), et évidemment le thème de l'écriture ou du journalisme se décompose en plusieurs sous-thèmes, à savoir le journalisme avec on l'a vu la lecture des articles par Kurtz, le personnage joué par Dennis Hopper (le Russe du roman) doté de ses multiples appareils-photo, les livres, le poème lu par Kurtz (*The Hollow Men*, de T. S. Eliot), et les références au roman dans les paroles des personnages. Le roman est écrit par Conrad qui est comme on l'a vu polonais d'origine. Il se base sur quelques faits réels, et prend donc aussi ce sens documentaire qu'a parfois le film de Coppola. Marlow est en effet l'Anglais parfait que Conrad aurait voulu être, s'inspirant pour ce personnage de sa propre expérience (il est allé en Afrique, est tombé malade). Conrad joue moins sur l'intertextualité que sur un style général d'écriture, qui peut rappeler Maupassant, Henry James, Flaubert (dans sa manière de vouloir trouver le mot juste), De Quincey, voire Browning qu'il n'a pas lu [citer intro ACdT].

Apocalypse Now est donc une adaptation clairement libre, avec transposition du contexte géographique, inspirée par le roman de Conrad et d'autres, tout en puisant dans le roman de Conrad certains détails précis (histoire du mort racontée par Chief : dans le roman, mort pendu, là par une balle dans le crâne). C'est un film plus cité / parodié que *Heart of Darkness* (il suffit de penser au tout dernier *Tropic Thunder*), qui lui demande à être lu et relu au fil des époques (il convient parfaitement pour illustrer la guerre du Vietnam comme l'a fait Coppola), mais aussi au fil de la vie : il se présente en quelque sorte en tant que tel, commençant dans l'inconnu pour arriver à la mort d'un personnage. *Apocalypse Now* propose une version violente d'une guerre qui elle-même était à grand spectacle, première « rock'n'roll war » comme l'ont décrit des journalistes et comme l'on appelé John Kay & les Steppenwolf dans leur chanson. Il se démarque ainsi du roman de Conrad, qui lui proposait certes une vision extrêmement sombre, noire, de la colonisation, avec parfois des images violentes, mais plus souvent une violence sourde, envahissante, encore une fois à l'image de la jungle, et toujours racontée de manière très précise, très ciselée. Les deux titres des œuvres sont explicites, d'ailleurs : *Heart of Darkness*, « au » cœur des ténèbres, ou bien « le » cœur des ténèbres ? Le roman de Conrad, dans une version précédente, s'est appelé *The Heart of Darkness*, un titre plus précis, tandis qu'*Apocalypse Now* retentit un peu comme un slogan punk, une espèce de « No Future » appliqué à la guerre du Vietnam. *Apocalypse Now* se place ainsi comme l'antithèse d'un film patriotique tel que *The Green Berets (Les bérets verts)*, plus proche peut-être de la représentation critique et intimiste de Cimino dans, vous l'aurez deviné, *The Deer Hunter (Voyage au bout de l'enfer)*. Il s'ouvre sur un grand spectacle et se finit en tête à tête obscur et étouffant, comme le décrit le poème de T. S. Eliot (« This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper »).