

« Some are born to sweet delight / Some are born to endless night » :

*Une étude du film Apocalypse Now de Francis Ford Coppola*

« If that's how Kilgore fought the war...  
I began to wonder what they really had  
against Kurtz. »

« The Nellie, a cruising yawl, swung to her anchor without a flutter of the sails, and was at rest. The flood had made, the wind was nearly calm, and being bound down the river, the only thing for it was to come and wait for the turn of the tide.<sup>1</sup> » Ainsi commence le roman de Joseph Conrad, base (éloignée il est vrai) de ce qui deviendra un film mythique, *Apocalypse Now*, quand en 1976 Francis Ford Coppola s'empare du scénario préparé par John Milius et s'embarque dans une épopée filmique aux Philippines. « The turn of the tide », le retour de la marée qui portera le film à l'écran, mais aussi le glissement qui s'effectue, ce moment charnière entre les films dits « d'auteurs » de la fin des années soixante au tout début des années soixante-dix, et les films de la décennie suivante, marquée par l'apparition de films à gros succès, les *blockbusters*. Le film *Apocalypse Now* et sa version *redux* de 2001, augmentée de presque cinquante minutes, forment une œuvre à part, à la fois tentée par le récit d'une époque qui voit et qui a vu l'évolution de mouvements contestataires, qui voit l'évolution de nouveaux médias de masse et la désintégration progressive des grands studios qui avaient encore la mainmise sur les salles de cinéma, mais aussi tentée par la mise en spectacle, l'action pure, le plaisir du spectateur.

Après une évaluation de la position de Coppola par rapport à ces « grands studios » et les risques auxquels il s'expose en agissant ainsi, nous verrons de quelle manière il emploie et met à contribution quelques thèmes contemporains à travers le travail sur les personnages et le film dans son ensemble, pour enfin comprendre en quoi le film est précurseur, qu'il préfigure une époque particulière du cinéma américain.

---

1 Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Penguin Modern Classics, 1973, p.13

Depuis la loi de 1948 sur le « divorce », qui prive les majors de bénéfices qui leur étaient autrefois assurés, ainsi que la montée en puissance de la télévision et de quelques autres loisirs, le cinéma aux États-Unis connaît une baisse importante de la fréquentation des salles (en 1962, fréquentation divisée par trois depuis 1946), conduisant par exemple la 20<sup>th</sup> Century Fox à annoncer en 1962 un déficit de quarante millions de dollars. Elle était affaiblie par *Cléopâtre*<sup>2</sup>, film tentant de renouer avec les anciens péplums mais ne réussissant qu'à paraître daté pour un public résolument jeune. Le temps des *moguls* est lui aussi fini, laissant place aux hommes de finance. Le modèle de production des grands studios hollywoodiens est remis en cause, passant d'une production en série à une production de films moins nombreux mais à gros budget. Coppola, souhaitant se détacher de ce système, crée avec George Lucas le studio American Zoetrope, censé produire et aider de jeunes réalisateurs. « Le système des studios est mort, dira Lucas. Les sociétés indépendantes raflent tout et les dirigeants des studios ne sont plus que des agents, des avocats et des comptables. Les travailleurs détiennent désormais les forces de production.<sup>3</sup> » Il ajoute : « Francis concevait Zoetrope comme une espèce de studio alternatif, d'Easy Rider Company, où il pourrait accueillir pour pas grand chose de jeunes talents novateurs, leur donner les moyens de faire leur film en attendant les succès qui feraient de Zoetrope un studio à part entière.<sup>4</sup> » *Apocalypse Now* réunit par ailleurs plusieurs figures des deux grandes vagues qui « prirent le pouvoir » dans les années soixante-dix : celle des metteurs en scène nés dans les années trente (parmi eux, Coppola), et celle des baby-boomers qui fréquentèrent les écoles de cinéma (Spielberg, Lucas, Milius, Cimino, Malick par exemple). Le film emploie de nouveaux visages (Laurence Fishburne, Frederic Forest), ainsi que des acteurs à l'image de cette rupture, comme Dennis Hopper (qui incarne ici un photographe maniaco-dépressif, figure inspirée de Sean Flynn), célèbre pour avoir fait trembler l'*establishment* hollywoodien avec *Easy Rider*<sup>5</sup>, qu'il a réalisé et co-écrit. A cause de problèmes d'argent pour Zoetrope et de la fin du contrat avec la nouvelle équipe de la Warner, Coppola doit accepter la proposition de mise en scène du *Godfather*<sup>6</sup>, par la Paramount. Ne voulant pas se lier avec le système qu'il réfute, mais étant déjà endetté, il accepte et ressuscite le studio Zoetrope après le succès dudit film (86.3 millions de dollars de revenu brut aux États-Unis, 245 millions pour le monde), sous la forme d'une société de production plus que sous une forme collective. Ce renouveau de Zoetrope lui permettra théoriquement de garder la main sur ses productions futures.

Bien sûr, cette distance d'avec les grands studios plonge Coppola dans le délire que sera le

---

2 Mankiewicz, Joseph L., *Cleopatra*, 1963

3 Lucas, George, cité par Biskind, Peter, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche-Midi, coll. Documents, 2002, p.76

4 Lucas, George, cité par Biskind, Peter, op. cit., p.93

5 Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 1969

6 Coppola, Francis F., *Mario Puzo's The Godfather*, 1972

tournage et la post-production d'*Apocalypse Now*. En supprimant les garde-fous qui l'avaient retenu sur les tournages précédents et en s'autorisant les moindres caprices aux Philippines, il a creusé lui-même son « Vietnam », celui-là même qui a transformé un tournage en une épopée de plus de quatorze mois, et qui a créé un gouffre financier duquel seul le succès du film a sorti Zoetrope, ainsi que Coppola qui avait engagé ses propres biens (et mis sa propre santé en jeu) pour la post-production et la promotion du film. Coppola ne sortira pas pourtant du gouffre financier créé par le film suivant, *One from the Heart*<sup>7</sup>, qui l'obligera à s'assurer de nouveau l'appui de grands distributeurs et studios. « The way we made [the film] was very much like the way the Americans were in Vietnam. We were in the jungle. There were too many of us. We had access to too much money, too much equipment, and little by little, we went insane.<sup>8</sup> », dira Coppola. Presque passé de Willard à Kurtz pendant le tournage, il présente son film à Cannes en mai 1979, pour une date de sortie initiale prévue en avril 1977. Pour Biskind, « les réalisateurs du Nouvel Hollywood s'étaient forgés dans le creuset du conflit des générations et la relation difficile entre père et fils devenait leur thème de prédilection.<sup>9</sup> » Brando, dans le film, est le représentant de ce « père tutélaire », autant pour Willard sous la forme de Kurtz que pour Coppola qui « avait toujours entretenu des rapports amour-haine avec [lui]. » Il devait « [l']affronter et [le] surmonter s'il voulait atteindre à la grandeur.<sup>10</sup> » La déification des réalisateurs et la modification de leurs rapports avec les acteurs conduit Coppola à s'armer de patience, face à Marlon Brando qui ne connaît que rarement son texte, et qui a beaucoup changé depuis le tournage de *Godfather*, au point que tous les costumes prévus soient à repenser. « Je crois que j'ai été cinglé de m'embarquer dans une aventure aussi démente, dira Coppola. Peut-être que je n'étais pas prêt. Il n'y a aucun espoir d'entente [entre Brando et moi]. Je vais sans doute retourner à San Francisco, et on va tout arrêter.<sup>11</sup> »

Coppola, les mains libres et ayant avec lui le scénario de Milius, va néanmoins tourner cette œuvre impressionnante qui deviendra *Apocalypse Now*. « Je voulais faire un film virtuose et accomplir un de mes rêves de toujours : avoir ma propre société, mon propre studio, et me mettre vraiment au travail.<sup>12</sup> » Mettant à profit son talent de réalisateur, il s'entoure d'une équipe qui a déjà fait ses preuves. Milius, qui a travaillé sur le scénario lorsqu'il était à l'université, aidé de Michael Herr, qui a publié un roman sur la guerre (*Putain de Mort*<sup>13</sup>) et qui va écrire toute la partie en voix-off. Dean Tavoularis va créer des décors à la hauteur des ambitions de Coppola (le temple de Kurtz, par exemple, ou les

7 Coppola, Francis F., *One from the Heart*, 1982

8 Coppola, Francis F., lors d'un discours au festival de Cannes en 1979, dans Bahr, Fax, Hickenlooper, George et Coppola, Eleanore dans *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991

9 Biskind, Peter, op. cit., p.413

10 Idem.

11 Coppola, Francis F., cité par Cowie, Peter dans *Le Petit Livre d'Apocalypse Now*, Paris, Cinéditions, 2001, p. 145

12 Coppola, Francis F., cité par Cowie, Peter, op. cit., p.28

13 Herr, Michael, *Dispatches*, New York, Knopf, 1977

constructions et habitations pour la séquence de l'attaque aux hélicoptères). Vittorio Storaro, repéré par Coppola pour son travail sur *Il Conformista*<sup>14</sup>, sera directeur de la photographie sur le film, et imaginera ces éclairages particuliers, souvent verdâtres ou au contraire obscurs (le thème de la nuit est très présent dans le film à travers une multitude de scènes : scène sur la plage autour du feu de camp, le spectacle des Bunnies, le pont de Do Lung par exemple), fantasmagoriques même, lors de l'arrivée de Willard dans la chambre de Kurtz. Walter Murch s'occupera de l'ambiance sonore, prenant en charge le mixage du son ; on lui doit le choix de la chanson *The End*, des Doors, comme musique d'ouverture du film. Il imagine, avec Coppola et quelques autres ingénieurs du son, un système de son « pentaphonique », soit trois sources de son frontales et deux à l'arrière, sous les conseils de Ray Dolby, alors ingénieur aux Dolby Labs, qui produiront plus tard les systèmes dits *Dolby Stereo* puis *Dolby Surround*. « *Star Wars* est le film qui a fait prendre conscience aux gens de l'importance du son et des retombées qu'un son parfait pouvait avoir sur le box-office<sup>15</sup> », dira Walter Murch. Cette liberté donnée par le fait de ne pas être surveillé par un studio donne à Coppola l'occasion de réunir ces personnes et ainsi de créer une œuvre d'art composite, certes, mais qui répond parfaitement à ses attentes artistiques et son besoin de contrôle à tous les niveaux de sa production. Ces détails, patiemment travaillés et retravaillés, ces décors et éclairages, musiques et sons, plans et montage ciselés, mais aussi les thèmes abordés ont donné au film une telle renommée.

Les personnages principaux d'*Apocalypse Now* ont tous un problème avec l'autorité : de Willard qui est montré dès les premières séquences du film comme réfractaire sinon à l'autorité, à l'armée représentante de celle-ci (il acceptera cependant de se plier à l'autorité de Phillips, dit Chief, qui commande le *Patrol Boat, River* ou *Riverine* (P.B.R.) : « It might have been my mission, but it sure as shit was the Chief's boat »), à Kurtz, évidemment, qui selon Willard a quitté le bateau (« Kurtz got off the boat. He split from the whole fucking program »), et qui a pris la tête d'une armée d'indigènes. Le bateau est un symbole, un lieu de la « normalité » : dès que l'on en sort, l'absurdité de l'environnement et des gens qui le composent devient intenable (rencontre avec Kilgore, puis avec le tigre, ou encore le spectacle des *playmates* par exemple). Au delà de ce problème d'autorité, les personnages, dans une plus large mesure, sont montrés comme déviants, et ce à divers degrés. Le colonel Kilgore, par exemple, dont le nom peut être décomposé en KILL (tuer) et GORE (sang) (traduction mot-à-mot, bien que le sens ait évolué au fil du temps), est montré comme un capitaine de cavalerie, arborant le même genre d'écussons (deux épées croisées), le même Stetson, parlant des hélicoptères comme de chevaux. Il

---

14 Bertolucci, Bernardo, *Il Conformista*, 1970

15 Murch, Walter, cité par Biskind, Peter, op. cit., p.363

développe ainsi dès son apparition un imaginaire de la guerre de sécession mais aussi du sud des États-Unis, et en un mot présenté comme l'image même de l'autorité, avec des accents humanistes. Il est d'ailleurs filmé comme tel, souvent en contre-plongée et en plan rapproché, le magnifiant. Déviant, donc, vers un délire autoritaire et sudiste, avec toutefois cette passion étrange pour le surf, qui conduit finalement ses décisions. En lui volant sa planche de surf (dans la version *redux*), Willard détruit cette image d'autorité qu'avait Kilgore. Chef, autre membre de l'équipage du P.B.R., craque après l'attaque par le tigre, s'énervant alors contre cette armée à qui il n'a rien demandé : « I didn't get on the goddamn A train for this kind of shit! All I wanted to do is fucking cook! ». Clean et Lance paraissent eux comme des personnages normaux, symboles des jeunes soldats engagés dans le conflit vietnamien ; l'un fume de la drogue, l'autre est surfeur. Clean raconte une anecdote que tous approuvent, dans laquelle un sergent tue un lieutenant de l'Armée de la République du Vietnam (A.R.V.N.) pour une histoire de magazine. C'est encore la preuve d'une volonté d'en finir avec (ou en tout cas de lutter contre) l'autorité (« Fucking ARVN, man. They should've killed the fuck. Should've given that fucker a Silver Star », dira Chef). Lance devient immédiatement familier avec Kilgore, partageant une passion pour le surf, celle de Kilgore étant toutefois plus étrange (il va jusqu'à faire tester les vagues à ses soldats sous le feu ennemi). Nous reviendrons sur le personnage de Lance plus loin. Du refus d'une autorité établie à la consommation de drogue, les personnages principaux du film de Coppola sont dépeints sous des traits particuliers, montrés comme contestataires ou marginaux, acteurs d'un refus d'aliénation à la société américaine paternaliste des années soixante, et en ce sens proche du mouvement hippie de cette même période.

Au delà des personnages, c'est un réseau de thèmes particuliers qui est employé dans la même optique, celle de créer une fresque de l'Amérique de la fin des années soixante. Explicitement, la date de 1967 est évoquée par Kurtz, qui lit à Willard plusieurs articles du *Times*. Plusieurs raisons à cette lecture : ramener à une époque précise la vision de Kurtz au milieu de ses *fidèles*, qui finalement pourrait se dérouler à n'importe quelle époque, mais aussi pour ramener à une temporalité précise la vision d'un conflit qui aurait pu se vouloir universelle, ce qui est autant un moyen de renvoyer aux dirigeants l'image réelle du conflit (soldats apeurés, drogues, conditions de vie) que de stigmatiser ce même conflit, en y apportant cette fois-ci un aspect universel. Bien sûr, Willard est aussi à sa manière un « enfant du Vietnam », montré comme ravagé, alcoolique et déséquilibré dans la première séquence du film, prouvant, comme le pense une partie de la population dès le début du conflit vietnamien, que celui-ci est un conflit perdu d'avance, et cause de troubles psychologiques. Ensuite, Coppola met en scène les quatre éléments : l'eau (ici, la rivière et la plage), le feu (le napalm, les bombardements nocturnes), l'air

(constamment empli de fumigènes colorés, et parfois montré comme un tableau lors de plans sur le bateau navigant par exemple ; le vent, créé par les hélicoptères et la mousson), et la terre (la boue dans laquelle pataugent les soldats, et que l'on retrouve sur de nombreuses photographies du Vietnam, mais aussi les cratères et trous laissés par les explosions<sup>16</sup>). La séquence avec les *bunnies* dans l'hélicoptère, au poste avancé, peut rappeler l'une des dernières séquences de *Easy Rider*, leur arrivée dans la maison close juste avant le carnaval. Enfin, un des personnages en particulier cristallise les thèmes et les aspects de la contre-culture, c'est Lance. En effet, il est jeune et écoute du rock'n'roll, ainsi que Clean. Pourtant, plus le patrouilleur s'enfonce à l'intérieur du Cambodge, et plus Lance devient « un personnage irréel au fur et à mesure qu'il s'adonne au psychédéisme et que son image de gentil petit gars de Californie du Sud évolue<sup>17</sup> ». Il sera le seul à ne pas mourir, en s'adaptant à la « société » créée par Kurtz, peut-être grâce à son rapport à la nature particulier : il est surfeur, et au même titre que le personnage de Bodhi dans *Point Break*<sup>18</sup> a une vision particulière du monde qui l'entoure qui le fait s'occuper du chiot récupéré après le carnage du sampan, par exemple, ou accepter les rituels de la tribu : il va jusqu'à se grimer comme les Montagnards, marquant ainsi son appartenance à leur communauté, acceptant en quelque sorte de rejoindre une communauté lui offrant l'idyllique *wilderness*<sup>19</sup>. Il rejette donc (jusqu'à ce que Willard le récupère) la société militaire et américaine dont il faisait partie, montrant une volonté de refuser cette culture et d'assimiler celle des Montagnards, action qui le positionne en symbole des hippies.

Coppola va plus loin, en réalisant un film dans lequel le temps doit être considéré comme circulaire, et non linéaire (éternel retour aux sources montré par la communauté de Kurtz, mais image développée dès le générique avec des inserts de la scène finale au temple de Kurtz). Cette idée de la circularité, de la continuité, est transcrite à l'écran par un montage par fondus (au noir très rarement, le plus souvent enchaînés), pour la plus grande partie du film. Coppola construit ainsi une narration fluide, à l'image d'un serpent (Willard dira « 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 ») mais aussi à l'image du liquide, de la rivière, comme l'était la narration de Marlow dans *Heart of Darkness*<sup>20</sup>. A travers ces fondus (qui apparaissent dès la première séquence du film), il construit un enchaînement fluide, qui ne nous laisse qu'un seul choix : celui

---

16 Coppola, Francis Ford, cité par Cowie, Peter, op. cit. p.73

17 Entretien avec Francis Ford Coppola mené par Peter Cowie le 27 septembre 1999 à Napa, cité par Cowie, Peter, op. cit. p.278

18 Bigelow, Kathryn, *Point Break*, 1991

19 Terme emprunté à Kitses, Jim, *Horizons West: Directing the western from John Ford to Clint Eastwood*, Thames & Hudson, 1969

20 Conrad, Joseph, op. cit.

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! ». « La rivière prend elle-même la forme du voyage. D'abord présentée comme un vaste estuaire luisant, elle se réduit à un torrent de boue. Les caméras [...] filment l'arrivée au camp de Kurtz comme si la rivière se tarissait à ce moment précis. Son courant a mené Willard à bon port, et il n'a plus aucune raison de poursuivre sa course.<sup>21</sup> » On peut voir dans cette description l'image d'un labyrinthe univoque, celui qui conduit à la réflexion sur soi-même, les autres, l'humain<sup>22</sup>. Le film en effet ne cherche pas à nous perdre, mais bien à nous faire réfléchir, méditer, produisant par les longs travellings un état d'esprit propice au parcours initiatique, à une progression matérielle et psychologique ainsi qu'au musement, qui va finalement amener Willard à comprendre et à devenir Kurtz, jusqu'à un certain point.

Le musement est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée, à l'image des associations libres ou de l'écoute flottante en psychanalyse. Peirce a commencé par le décrire comme une forme de rêverie ou de méditation, avant de se raviser, précisant qu'il s'agissait avant tout d'une rêverie pleine, sans perte de conscience, sans absence complète de soi. Ce serait plutôt de l'ordre du jeu, mais d'un jeu aux propriétés particulières. Il dit : « En fait, c'est du Jeu Pur. » C'est-à-dire un jeu qui n'a pas de règle, hormis celle, initiale, de la liberté<sup>23</sup>.

Cette quête, ce voyage intérieur est un élément contemporain du film, en témoignent les écrits des auteurs de la *beat generation* comme Jack Kerouac, William Burroughs ou Allen Ginsberg. Pourquoi, alors, Willard, sortant vainqueur de l'arène constituée par la pièce ou vit Kurtz, choisit-il de ne pas faire exploser le campement de Kurtz, et de ramener Lance avec lui hors de la tribu ? Pour Coppola, « 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.<sup>24</sup> » 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 « bérêt vert »), ou comme s'il avait malgré toutes les horreurs vécues gardé un sens moral, une incorruptibilité. Ou enfin, comme le montre la séquence suivant celle de la plantation, parce qu'il avait choisi de se protéger la tête

---

21 Cowie, Peter, op. cit., p.286

22 Gervais, Bertrand, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence – Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008

23 Baroni, Raphaël, *Imaginaire du labyrinthe : Entretien avec Bertrand Gervais*, Vox Poetica, 15 février 2009

24 Transcription d'un mémo audio, conservée à l'American Zoetrope Research Library, Rutherford, CA, cité par Cowie, Peter, op. cit. p.285



plutôt que le corps (un plan le montre torse-nu, son fusil en main et un casque sur la tête), et ainsi avait réussi à ne pas sombrer dans la même folie que Kurtz. A rester sur le bateau, en quelque sorte. Jean-Baptiste Thoret ajoute : « Le personnage-type du Nouvel Hollywood est victime d'un éclatement identitaire, d'une dispersion intime que plus rien — ni l'autre, ni le récit, ni le monde — ne parvient à réconcilier.<sup>25</sup> »

Coppola, on l'a vu, a porté un soin particulier aux sons, et surtout aux bruitages, pour la plupart reproduits en studio. Il fait aussi un usage réfléchi de la musique en employant les Doors au début et à la fin du film, la chanson *The End* venant souligner l'absurdité de la guerre et la circularité du temps. Cette chanson est fortement connotée « années soixante », tout comme la chanson *Suzie Q* jouée par le groupe Flash Cadillac lors du spectacle des *bunnies* et quelques autres chansons, ce qui permet de dire que le film bénéficie (comme avait bénéficié *Easy Rider*) de l'énergie du rock'n'roll des années soixante. A l'opposé on entend l'extrait de *La Chevauchée des Walkyries*, tiré de l'opéra de Wagner *Die Walküre*, qui paraît alors intemporel. Les autres musiques utilisées dans le film sont toutes des compositions de Carmine Coppola, père de Francis (« La musique est très inhabituelle. Elle est surtout à base de synthétiseur. Elle a été composée par mon père, Carmine Coppola, et moi-même, et fait appel à sept solistes / organistes.<sup>26</sup> »). Cette musique créée aux synthétiseurs donne une tonalité irréaliste à l'ensemble, car elle est vraiment contemporaine. L'emploi des synthétiseurs, en particulier dans les musiques de film, n'est pas encore devenu chose courante, cet instrument s'était réellement « démocratisé » auprès des groupes de musique à la fin des années soixante, et sera beaucoup utilisé dans les *gialli* et autres films de zombies italiens des années soixante-dix et quatre-vingt, notamment les films de Lucio Fulci (*Zombi 2*<sup>27</sup> par exemple, dont la bande originale est composée par Fabio Frizzi, mais aussi des films américains comme *Escape from New York*<sup>28</sup>) Ces multiples facettes musicales rendent la temporalité du film floue, empêchant un ancrage temporel précis se basant sur la musique. On peut y voir une réminiscence du roman de Conrad, qui avait lui aussi une valeur universalisante, ne citant jamais explicitement les lieux visités par exemple (Bruxelles devenant la « cité sépulcrale » dans le roman, le Congo n'étant jamais cité). Coppola effectue comme le faisait Conrad un brouillage des signifiants de la modernité et du passé, dans une perspective presque décadente, à travers une sacralisation de l'artificiel, aussi bien dans le film que dans la manière de le réaliser : on pourrait qualifier Coppola d'« artiste ultra-raffiné », en

---

25 Thoret, Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Les Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2006

26 Coppola, Francis F., dans une lettre distribuée à l'occasion d'une présentation-test d'*Apocalypse Now*.

27 Fulci, Lucio, *Zombi 2: Gli ultimi zombi*, 1979

28 Carpenter, John, *Escape from New York*, 1981

reprenant une définition du terme « décadent » selon Paul Valéry<sup>29</sup>. Bien sûr, l'acmé de cette décadence dans les films de Coppola interviendra plus tard, dans son adaptation de *Dracula*<sup>30</sup> en 1992.

Ce brouillage entre modernité et passé dans le film est rendu particulièrement explicite dans la scène d'attaque du village par les hélicoptères, avec en fond sonore *la Chevauchée des Valkyries*, dont il était question plus haut. Cette scène présente en effet un corps de l'armée américaine se prenant pour la cavalerie, mélangeant donc l'imagerie *western* et les hélicoptères, dans ce qui se veut un moment de bravoure à mi-chemin entre l'opéra et le film à grand spectacle, et filmée comme tel, en *cut* (comme étaient et seront filmées beaucoup de scènes d'action), montrant tour à tour le point de vue des hélicoptères, des soldats au sol, alors que le reste du film est monté en fondu. L'autre passage du film monté différemment est le meurtre de Kurtz perpétré par Willard, qui applique les paroles de la chanson des Doors : « The killer awokes before dawn, he puts his boots on / He took a face from the ancient gallery / And he walked on down the hall [...] And he came to a door... and he looked inside / Father... Yes son... I want to kill you » Sortant d'un marécage, le visage masqué ou grimé, il arrive dans la pièce où se trouve Kurtz, tandis qu'au même moment des Montagnards sacrifient une vache (ou un « caribou » comme l'appelle Eleanor Coppola<sup>31</sup>), le tout en montage alterné, suggérant 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 alterné 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 sera montrée en fin de séquence, jouant ainsi sur la suggestion chez le spectateur.

Dans une chorégraphie parfaite lors de l'attaque du village, les hélicoptères détruisent tout sur leur passage, ne laissant que du feu (et de la fumée), des blessés, du bruit, ainsi que cette fameuse odeur d'essence qui ne laissera au spectateur que la citation de Kilgore devenue célèbre. Même la mer, sur laquelle on pouvait auparavant *surfer* sous les tirs ennemis, sera rendue trop calme par le souffle des explosions, les Hommes prenant le pas sur la nature, à leur grand désarroi (ils ne peuvent plus surfer). Coppola crée ainsi une séquence comportant de l'humour, de la violence, de l'amour (une mère et son fils sont ainsi sauvés par Kilgore qui les fait monter dans un hélicoptère). « This movie I'm making is not in the tradition of the great Max Ophüls or David Lean even. This movie was made in the tradition of Irwin Allen. I made the most vulgar, entertaining, exciting, action-full, sensoramic, give-me-a-new-

---

29 Dans une lettre adressée à Pierre Louÿs en 1890

30 Coppola, Francis F., *Bram Stoker's Dracula*, 1992

31 Dans le documentaire *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991

thrill-every-five-minutes, have it everything, sex, violence, humor, because I want people to come and see it.<sup>32</sup> » On ne saurait mieux décrire le *blockbuster*, film à grand spectacle et initialement à petit budget (*Easy Rider*), mais qui deviendra vite synonyme de « superproduction », avec un *casting* prestigieux, et le plus souvent des effets spéciaux et un *merchandising* avant la sortie du film (*Star Wars*<sup>33</sup>, *E.T.*<sup>34</sup> par exemple), allant de pair avec un renouveau des salles de cinéma et l'apparition des *multiplex*. *Apocalypse Now* présente une version violente, parfois à l'extrême, d'une guerre qui elle-même a été aussi violente qu'absurde, première « rock'n'roll war » comme l'ont appelé John Kay & Steppenwolf dans leur chanson. À travers la séquence de l'attaque et la séquence la précédant (rencontre de Willard et Kilgore), c'est aussi le mythe d'une guerre à grand spectacle et considérée comme virile et divertissante qui est développé : en un mot, une sorte de « rêve américain » de la guerre, une guerre rapide et bien menée, avec le moins de blessés possible (évacuation des populations), et l'instauration d'un gouvernement (« This is an area that's controlled by the Vietcong and North Vietnamese! We are here to help you! We are here to extend a welcome hand to those of you who would like to return to the arms of the South Vietnamese government », crie un soldat dans un mégaphone), puis le retour aux loisirs (Kilgore voulant à tout prix surfer près du village). « Even the idea to put Wagner on during the battle sequence, it's part of the show, it's part of the opera. It's part of the major fantasy that American people has. », dira Storaro<sup>35</sup>. Certains vont jusqu'à dire que « [Coppola] délivre l'image d'une violence sans frein, stupidement et malhonnêtement plastique, dont l'absurdité s'annule dans le lyrisme de la transgression<sup>36</sup> » Sans aller jusque là, il faut constater, peut-être à cause de ce sous-texte conradien, que la vision de la guerre du Vietnam reste dans une dénonciation de sa violence et de son absurdité, vision finalement universelle des conflits, à l'opposé par exemple d'une représentation critique et intimiste comme celle que propose Michael Cimino dans *The Deer Hunter*<sup>37</sup>.

---

32 Coppola, Francis F., dans *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991

33 Lucas, George, *Star Wars*, 1977

34 Spielberg, Steven, *E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982

35 Dans le documentaire *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991

36 Veillon, Olivier-René, *Le Cinéma Américain : les années quatre-vingt*, Paris, Le Seuil, coll. « Point Virgule », 1988, p.69

37 Cimino, Michael, *The Deer Hunter*, 1978

*Apocalypse Now*, commençant comme un film à grand spectacle, finit pourtant en tête à tête obscur et étouffant, avec la rencontre de ce Kurtz qui, à la manière du Captain Achab de *Moby Dick*<sup>38</sup>, apparaît uniquement par bribes, celles du dossier que lit Willard sur le P.B.R. Mais est-ce bien Kurtz, que le spectateur aperçoit, ou une évolution de Willard, son *doppelgänger* à la tête des Montagnards ? Ou une évolution de Coppola, obligé de se faire violence, de risquer sa vie pour terminer le film, embarqué dans une quête qui l'obligera à se dépasser pour arriver à ses fins. Le film, comme le roman de Conrad, propose au spectateur / lecteur averti une réflexion sur l'Homme au sens large, l'Homme crédule, l'Homme avide de pouvoir et corrompible, à travers cette remontée de la rivière. Le trajet retour, raconté dans le roman, n'est ici pas mentionné, comme pour prouver la compréhension d'un certain ordre du monde, et dans le film la vacuité de la guerre.

I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other, to devour their infamous cookery, to gulp their unwholesome beer, to dream their insignificant and silly dreams. They trespassed upon my thoughts. They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew.<sup>39</sup>

dira Marlow, de retour à Bruxelles. « This is the way the world ends », nous avait prévenu Kurtz lisant le poème de T.S. Eliot. « This is the way the world ends / Not with a bang, but with a whimper », à l'image de Kurtz mourant, essoufflé, continuant pourtant à balbutier : « The horror... The horror... »

---

38 Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, Richard Bentley, 1851

39 Conrad, Joseph, op. cit. p.97

## OUVRAGES, SITES ET FILMS CONSULTÉS

### Bibliographie :

- Biskind, Peter, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche-Midi, coll. Documents, 2002
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Penguin Modern Classics, 1973
- Cowie, Peter, *Le petit livre de Apocalypse Now*, Cinéditions, Paris, 2001
- Gervais, Bertrand, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence – Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008
- Jullier, Laurent et Marie, Michel, *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2007
- Kitses, Jim, *Horizons West: Directing the western from John Ford to Clint Eastwood*, Thames & Hudson, 1969
- Mayoux, Jean-Jacques, *Vivants piliers : le roman anglo-saxon et les symboles*, Julliard, Paris, 1960
- Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, Richard Bentley, 1851
- Stape, John Henry, *The Cambridge companion to Joseph Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- Thoret, Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Les Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2006
- Veillon, Olivier-René, *Le Cinéma Américain : les années quatre-vingt*, Paris, Le Seuil, coll. « Point Virgule », 1988

### Sites web consultés :

- Baroni, Raphaël, *Imaginaire du labyrinthe : Entretien avec Bertrand Gervais*, Vox Poetica, 15 février 2009 <http://www.vox-poetica.org/entretiens/gervais2009.html> [site consulté en mars 2009]

### Filmographie :

- Altman, Robert, *M\*A\*S\*H*, 1970
- Bahr, Fax, Hickenlooper, George et Coppola, Eleanore, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991
- Bigelow, Kathryn, *Point Break*, 1991
- Bertolucci, Bernardo, *Il Conformista*, 1970
- Carpenter, John, *Escape from New York*, 1981

- Cimino, Michael, *The Deer Hunter*, 1978
- Coppola, Francis F., *One from the Heart*, 1982
- Coppola, Francis F., *Bram Stoker's Dracula*, 1992
- Coppola, Francis F., *Apocalypse Now [redux]*, 2001
- Hopper, Dennis, *Easy Rider*, 1969
- Kotcheff, Ted, *Rambo: First Blood*, 1982
- Kubrick, Stanley, *Full Metal Jacket*, 1987
- Lucas, George, *Star Wars*, 1977
- Mankiewicz, Joseph L., *Cleopatra*, 1963
- Spielberg, Steven, *E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982
- Stiller, Ben, *Tropic Thunder*, 2008