

Sandra Gorgievski
Université de Toulon

DÉCOLLATIONS DE *BEOWULF* AU CINÉMA *Apocalypse Now*

Décollations, décapitations, masques terrifiants : la tête coupée est objet de culte et d'art, au Moyen Âge comme aujourd'hui. Le motif n'est pas nouveau, de la mythologie hindouiste au motif celtique, ritualisé selon les époques, donnant lieu à des cérémonies sacrificielles ou des mises en scène. La tête coupée fascine, attestant non seulement du pouvoir de l'horreur et de la fascination de la mort, mais aussi de la relation particulière qu'elle entretient avec les fantasmes du spectateur. Plusieurs interprétations ont été proposées, de type ethnologique (annexion de la puissance de l'autre par appropriation magique allant jusqu'au repas totémique), de type religieux (culte du crâne comme sphère céleste), de type esthétique en Europe (symbole de l'esprit dans les vanités des XVII^e et XVIII^e siècles) ou encore de type psychanalytique (substitut symbolique de la castration). Au-delà de l'horreur pure, la tête coupée est aussi un symbole valorisant, « méditation sur la précarité de la condition humaine ».¹

Quel pouvoir de fascination les têtes coupées, redondantes dans le poème épique vieil-anglais *Beowulf* (probablement du VIII^e siècle), peuvent-elles avoir pour le lecteur d'aujourd'hui — spectateur ayant accès à une forte amplification de ce motif au cinéma : films *gore* ou de série B, films fantastiques avec leurs cortèges de corps sans têtes et de décollations, la science-fiction avec ses robots (dés)articulés² ou encore idiosyncrasies de certains réalisateurs, de George Méliès à Terry Gilliam ? Le motif celtique du chevalier sans tête, manifestation du surnaturel, n'est pas en lien direct avec notre poème germanique. En effet, les têtes coupées de *Beowulf*, celles des monstres comme celles des hommes, obéissent à des logiques, voire des nécessités que ni le surnaturel, ni l'horreur gratuite ne peuvent justifier. La cruauté des déca-

1. Julia Kristeva, *Visions capitales*, (Paris : Réunion des musées nationaux, 1988), 33-59.

2. Sandra Gorgievski, « 'The terrible alien thing' : de *Beowulf* à *Alien* », in M.-F. Alamichel, *Lectures d'une œuvre Beowulf, Symbolismes et interprétations*, (Paris : Éditions du Temps, 1998), 107-125.

pitations commises par les monstres appelle la cruauté de celles commises par le héros. Ces dernières trouvent leur justification dans l'action guerrière valorisée et la valeur sacrée de l'acte guerrier de décapiter, qui permet la pérennité vitale d'un peuple, comme David vainqueur de Goliath ou Judith défaisant Holopherne.

C'est donc un film de guerre, *Apocalypse Now* de F. F. Coppola (Palme d'or à Cannes, 1979),³ qui sera l'objet principal de cette comparaison avec *Beowulf*. L'exaltation de la fureur guerrière y atteint son paroxysme, de la violence la plus archaïque des soldats perdus de la guerre du Viêt-nam au fanatisme pervers du « monstre » : le colonel Kurtz (Marlon Brando), brillant officier devenu renégat pour avoir poussé la logique de la violence à l'extrême, en prônant le massacre total de l'ennemi. L'agent secret chargé de l'éliminer, le capitaine Willard (Martin Sheen), suit un parcours héroïque exemplaire, dicté par sa volonté et ses décisions logiques, selon l'héroïsme actif de la poésie épique (opposé à l'héroïsme passif des chevaliers errants des romances).⁴ Ce film à l'imagerie grandiose retrouve le souffle épique des films du japonais A. Kurosawa (*Kagemusha, Les sept Samourais*), mais il est plus inquiétant car le mythe du guerrier n'y résistera pas.

Le voyage sur le fleuve vietnamien est doublé d'un parcours initiatique au cœur de l'enfer, inspiré du voyage au Congo dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899). Le voyage sur l'eau, la mer, le fleuve ou dans de lointains marécages, mène le héros au bout de lui-même et met en scène l'expérience de la rencontre avec le monstre comme soi-même. Comme dans *Beowulf*, le statut des monstres devient le miroir de la conscience héroïque.⁵ J'utiliserai la version récemment complétée de 49 minutes supplémentaires *Apocalypse Now (redux)* (2000), initialement prévue par Coppola, qui restitue des séquences essentielles sur la retraite marécageuse et macabre du colonel et la fin de son règne, supprime le sauvetage final miraculeux par l'arrivée massive d'une division hélicoptérée américaine, et rajoute la séquence de la plantation française où le monde occidental apparaît en déliquescence. Coppola se charge de revisiter l'Histoire de la guerre du Viêt-nam, comme il continuera à le faire avec *Gardens of Stone* (1987).

3. Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now (redux)*, U.S.A., Pathé Vidéo (1979 -2000).

4. Jill Man, « Sir Gawain and the Romance Hero », in *Heroes and Heroines in Medieval English Literature Presented to André Crépin*, edited by Leo Carruthers (Cambridge : D. S. Brewer, 1994).

5. Voir J. R. R. Tolkien, « *Beowulf* : The Monsters and the Critics », in *Modern Critical Interpretations of Beowulf*, edited by Harold Bloom (New York : Chelsea House Publishers, 1987), 5-31 ; et André Crépin, « La Conscience de soi héroïque : l'exemple de *Beowulf* », *Genèse de la conscience moderne*, sous la direction de Robert Ellrodt (Paris : PUF, 1983), 51-60.

Rite de coupure purificateur

L'action de couper, de trancher la tête souligne avant tout la nécessité de l'action, d'où le défi lancé au roi danois Hrothgar par un Beowulf impatient de défaire les monstres qui déchiquettent les guerriers lors de leurs attaques nocturnes à Heorot. De même, dans le prologue du film, le capitaine aguerrri ne supporte pas l'inactivité de sa chambre étouffante à Saïgon. Affaibli par l'attente d'une nouvelle mission, plongé dans une torpeur provoquée par la drogue et l'alcool, il en est réduit à s'auto-mutuler la main et à exécuter en guise de défi guerrier une danse tribale solitaire, qu'il répétera lors de son combat final contre le colonel monstrueux. La soif de l'action guerrière se traduit d'abord par l'épreuve vigoureuse de l'eau : c'est la compétition nautique de Beowulf avec son compagnon Breca dans les courants froids et sans doute coupants comme des lames puis le voyage sur les mers en direction des côtes danoises, son bateau fendant les flots. Le film offre un substitut appauvri, mais spectaculaire, dans la douche revigorante que les officiels font prendre au capitaine avant de l'emmener vers sa nouvelle mission. Il se présentera à ses supérieurs comme un homme nouveau, le visage rasé de près. Son voyage sur le fleuve jusqu'à la frontière avec le Cambodge, après le dernier poste américain, le mènera jusqu'aux limites du monde connu. Des plans panoramiques révèlent les courbes labyrinthiques du fleuve enserré dans la forêt, métaphore visuelle du serpent utilisée par Conrad : « resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, and its tail lost in the depth of the land ». ⁶ De même Beowulf s'aventure dans la lande ténébreuse pour combattre le monstre Grendel, foule le sol fangeux de terres inconnues jusqu'à l'ancre sous-marin de la mère de Grendel grouillant de monstres et de serpents et emprunte « a path unknown to men » [39] ⁷ pour rejoindre la tanière du dragon.

Les défis arrogants et bruyants du jeune Beowulf semblent s'opposer aux silences observateurs de Willard, qui, froid et distant en toutes circonstances, ne s'implique dans aucun combat le long du fleuve et n'agit qu'à la toute fin du film, mais présente néanmoins les attributs physiques du valeureux guerrier — torse nu et viril. Pourtant, des similitudes affleurent : Beowulf apparaît comme un héros qui accomplit lui aussi méthodiquement ce que l'on attend de lui, avec un calme et une maîtrise parfaite, comme le souligne la répétition contrôlée de la formule « he who of men was the strongest of might in the days of his life » lors de la présentation du héros [5] et en plein cœur de

6. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, in *The Norton Anthology of English Literature*, edited by Abrams (1819), vol 2.

7. Joseph F. Tuso (ed.), *Beowulf* (New York : Norton Critical Edition, 1975).

l'agonie violente du monstre Grendel [14].⁸ Dans le film, une étrange apologie du courage et de la bravoure s'applique au lieutenant Kilgore, le bien nommé, qui brave les feux ennemis pour se lancer dans une compétition de surf improvisée sur les ondes du fleuve rougi de sang. Kilgore (Robert Duval) semble avoir troqué les chevaux de sa cavalerie contre des hélicoptères et lance les attaques de sa division héliportée en diffusant à plein volume l'air de la « Chevauchée des Walkyries » de Wagner. Ce guerrier ambigu fait à la fois preuve de magnanimité face aux blessés vietnamiens et d'un fanatisme guerrier que seule la guerre semble pouvoir assouvir. Willard et ses fidèles compagnons d'armes, éléments essentiels de l'idéologie guerrière germanique, lui jouent un tour en lui volant sa planche de surf, trophée bien innocent qui annonce de plus sombres visions.

Les carnages rivalisent d'horreur dans le poème et dans le film. Le vocabulaire (« hand-grip » [17, 24, 27]) souligne la violence du morcellement de l'épaule et du bras de Grendel : de sa seule étreinte, le héros désarticule et coupe le bras de l'adversaire à mains nues comme il le précise dans son récit et dans le récit de Hrothgar. Comme en un écho vengeur, la mère de Grendel s'empare ensuite du guerrier préféré de Hrothgar, Aeschere, le disloque et le dévore pour n'en laisser que la tête. La bataille entre Beowulf et la mère du monstre est détaillée de façon quasi anatomique, toujours à mains nues. L'aspect le plus rassurant de la violence guerrière apparaît lorsque la tête du monstre est tranchée. Trancher, c'est réduire le mal à néant, d'où l'importance de l'épée à la lame effilée, des verbes soulignant cette séparation apparemment nette entre Bien et Mal. Beowulf décapite les deux monstres. Il remonte la tête de Grendel à la surface après avoir trouvé son cadavre dans la caverne et l'avoir décapité ce qu'il souligne lors de son retour victorieux à Heorot, puis de retour au pays des Gètes. Contre le dragon, le héros vieillissant doit pourtant s'y reprendre à trois fois et manque d'être égorgé par le dragon. La scène finale du meurtre, longtemps reporté par le capitaine, procure au spectateur un soulagement à la vue de la lame effilée qui s'apprête à trancher. La mise à mort du colonel est filmée en parallèle avec le sacrifice d'un bœuf par la foule. La tête du bœuf vole en éclat tandis que le combat contre le monstre prend fin. Le colonel gît enfin, un gros plan soulignant l'énorme tête à l'écran, les yeux grand ouverts.

Les têtes coupées sont liées à une eau organique, mêlant sang et cheveux : les guerriers découvrent la tête d'Aeschere flottant dans l'eau rougie du marécage comme coiffée de cheveux vivants (« many a snake-shape, strong sea serpent » [25]). On rapporte la tête du monstre où le vin du festin

8. J. R. Irving et B. Eward, *Rereading Beowulf* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989), 145.

redouble l'image du sang qui coule (« then Grendel's head was dragged by the hair over the floor to where men drank » [29]). Dans le récit de Wiglaf, la tête d'Ongentheow blessé par Wulf reçoit les mêmes attributs (« the blood sprang forth in streams beneath his hair » [52]). Il y a comme une équivalence avec la violence de la tête de la Méduse, monstre surgi des profondeurs marines coiffée d'une torsade de serpents. Le repaire lacustre des monstres, ce marécage rempli de serpents et de vers de toutes sortes, contient le schème de l'eau dormante, stagnante, comme une chevelure vivante. Dans le film, c'est une eau épaisse, nocturne, empoisonnée, pleine de matières en décomposition, dans laquelle s'enfonce lentement la tête du cadavre du capitaine du bateau, puis d'où émerge, menaçante, la tête de Willard au bord du repaire macabre du colonel Kurtz, comme putréfiée dans une lumière orange apocalyptique où les serpents sont remplacés par le monde grouillant de l'armée rebelle et de ses grappes d'enfants. Sa tête émergeant de l'eau faisait même l'objet d'une des affiches du film. Le motif semble fasciner nos contemporains, après les Ophélie de la peinture préraphaélite, du cadavre de la jeune fille découverte par les pêcheurs dans la rivière (*Short Cuts*, R. Altman, 1992) aux êtres précognitifs surnageant dans une eau trouble dans *Minority Report* (S. Spielberg, 2002).

Les monstres à la gueule béante sont mangeurs d'hommes : Grendel dévore parfois les malheureux sur place (« suddenly seized a sleeping man, tore at him ravenously, bit into his bone-locks, drank the blood from his veins, swallowed huge morsels » [13]). En emportant les corps pour les dévorer dans leur retraite, les monstres privent les guerriers de leur sépulture [37]. Ces festins macabres trouvent une heureuse compensation, voire une spectaculaire rivalité dans les festins célébrés aux palais danois de Hrothgar puis du Gète Hygelac. Le vin ou la bière y coulent en abondance, d'où l'insistance sur les coupes offertes à Beowulf lors de son accueil à Heorot [9-11], lors de ses victoires successives [18-21-29], de retour chez Hygelac [35], en une image inversée du sang humain versé. Le film *Apocalypse Now* aborde plus directement le thème du repas totémique, lors des repas qui scandent le film : la mission meurtrière de Willard est commanditée au cours d'un repas au QG des services secrets, où les paroles de l'officier commentent les plans fixes sur les chairs du rosbif saignant (préféré aux crevettes des Vietnamiens). Au cours du voyage, un soldat évoque la cantine militaire avec des quartiers de viande à profusion — récit interrompu par l'attaque d'un tigre qui manque de le dévorer tout cru. Un festin viril suit immédiatement le carnage d'un village vietnamien au campement du fanatique Kilgore, image odieuse contrebalancée par le repas très distingué à la plantation française, signe d'une splendeur disparue. Lorsqu'une convive murmure « un ange passe », la répartie « qu'on

le découpe ! », à la façon de la reine dans *Alice au pays des merveilles*, ne fait rire personne. Les fantasmes de têtes coupées liées à l'ingestion de chair humaine, de Dracula aux *serial killers* anthropophages, ne cessent de hanter l'imaginaire cinématographique. Dans *Hannibal* (R. Scott, 2001), lors d'un repas macabre le tueur machiavélique (Antony Hopkins) dissèque la tête d'un convive et lui fait ingérer son cervelet grillé. Ce cannibalisme par procuration n'a plus de justification guerrière d'autant qu'au lieu de trancher la tête de sa véritable ennemie, il se contente de coincer ses longs cheveux dans la porte du frigo contenant les restes d'un festin précédent — variante atténuée de Dalila coupant les cheveux de Samson pour le priver de sa force.

Désir de voir : le trophée

Le corps éclaté provoque effroi et émerveillement. Il y a comme une menace dans la représentation, une révolte des sens devant l'abject, le désir de voir. La méduse ne se laisse voir qu'une fois décapitée, puisque son regard est pétrifiant. Les monstres attaquent la nuit, pendant le sommeil de tous, empêchant ainsi leurs adversaires de les voir. Le Mal caché (« seldom-seen creature » [25]) n'en est que plus effrayant. La rhétorique du poème révèle l'insistance du regard de Beowulf littéralement épiant la scène de cannibalisme avant de tuer Grendel [13], celui des guerriers pétrifiés à la vue de la tête coupée d'Aeshere [25], d'un monstre [26], et enfin de la tête de Grendel. Hrothgar remercie l'Éternel de lui avoir octroyé la possibilité de voir le monstre défait (« I have come to see in my lifetime with my own eyes, his blood-stained head » [31]).

Le conflit qui oppose montrer/cacher est résolu par l'exhibition du trophée à la vue de tous : défaire le sceau du secret, le découvrir aux yeux des autres en un signal clair (le trophée), c'est déjouer la malédiction du monstre, le Mal caché. « L'action de couper qui fut au début dévorante, meurtrière, se transforme progressivement en représentation, en idée » [Kristeva 23]. Tout d'abord le bras de Grendel, pourvu d'ongles monstrueux, est suspendu par Beowulf au plafond du palais comme trophée : « that was clearly proved when the battle-brave man set the hand up under the curved roof » [15]). Les traces font foi : « Folk chiefs came from far and near over the wide-stretching ways to look on the wonder, the footprints of the foe [...] many a stout-hearted warrior went to the high hall to see the strange wonder » [15-17]). La mère de Grendel ne s'y trompe pas, qui dérobe le bras de son fils, pour le remplacer par un autre trophée vengeur : la tête du guerrier Aeschere. Les Scyldings, à la vue de l'eau rougie du lac, croient leur héros mort, aussi Beowulf est-il attentif à ramener du fond de l'eau le butin manquant : la tête du monstre Grendel enfin exhibée en guise de trophée à la cour : « four of them had trouble carrying Grendel's head on spear-shafts to the gold hall [...] a terrible thing to

the earls and the woman with them, an awful sight : men looked upon it » [29]). La communauté se ressert par l'action collective du regard, grâce auquel le monstre inconnu est réduit à une curiosité, un musée des horreurs puis par l'écoute des hauts faits racontés, la tête coupée se situant au centre d'un rituel où Beowulf fait le récit de ses exploits.⁹ Les corps du héros et du dragon mort sont tous deux reconnus comme merveilles « The company all arose. Without joy they went below Earnaness to look on the wonder with welling tears » [53]). Les préparatifs des funérailles de Beowulf soulignent la nécessité de voir : « let us now hasten another time, to see and visit for the second time the heap of precious jewels, the wonder under the walls, I shall direct you so that you may look on enough of them from near at hand » [54]).

Dans *Apocalypse Now*, c'est le colonel monstrueux qui manipule de façon hyperbolique les trophées que sont les têtes coupées. Les trois derniers survivants de la mission découvrent avec horreur et fascination le repaire lacustre de Kurtz et ses reliques sinistres, en de lents travellings avant et latéraux, au son d'un gong lancinant : sépultures à ciel ouvert, croix auxquelles pendent des corps mutilés, amas de têtes de mort alignées le long du fleuve, multitude de têtes humaines plantées sur piques, cadavres jonchant le sol, bœufs écartelés et, au milieu de la foule, à même le sol, sur les marches des autels cambodgiens en ruine, des têtes coupées sanguinolentes. Ce sont des trophées dont la fonction est détournée, pervertie, puisqu'il s'agit de victimes sacrificielles issues des rangs même de l'armée de Kurtz. Leur sens est à chercher dans la démente du colonel, en une sombre vengeance contre la folie meurtrière qu'il a faite sienne et qu'il cherche peut-être à exorciser. L'aspect théâtral de la composition faussement mystique provoque un choc loin d'être salutaire chez les trois spectateurs. L'un croit y voir — interprétation somme toute rassurante — les rituels purificateurs d'une secte païenne. Comme happé par un instinct archaïque, sous l'emprise d'acides, il rejoint les possédés qui vénèrent Kurtz. Comme ensauvagé, il se mêle aux cérémonies, la tête maquillée de cosmétiques verts en guise de scarifications guerrières (récent trophée de son dépuçelage avec une *playmate* envoyée par l'armée). Un deuxième soldat refuse de quitter le bateau. Quant à Willard, il n'a de cesse de voir enfin le colonel, instrument de connaissance qui le mènera au bord de la folie.

Le monstre en question a la beauté du diable, une beauté sculpturale. La séduction intacte du visage de Marlon Brando, qui avait incarné la jeunesse américaine désaxée, primitive et rebelle dans *The Wild One* (*L'Équipée sauvage* de L. Benedek, 1954) ou les instincts refoulés de la gente militaire dans *Reflec-*

9. Ian Duncan, « Epitaph for Aeglaecan : Narrative Strife in *Beowulf* », in Harold Bloom 129.

tions in a *Golden Eye* de J. Huston (1967) s'exerce tout d'abord à travers les portraits en noir et blanc très contrastés, transmis dans son dossier au lieutenant. Ces décapitations iconographiques¹⁰ maintenaient le monstre à distance tout en distillant son pouvoir d'attraction. Son curriculum vitae exceptionnel en faisait une sorte d'ange déchu. Lors de leur rencontre, la tête de Marlon Brandon est cachée dans la pénombre de sa tente, aiguisant ainsi le désir de voir de Willard — et du spectateur. L'effet fascinant de ces plans en clair-obscur qui dissimulent et exhibent partiellement la tête rappelle le motif cinématographique de la tête dissimulée dans un carton, sorte de boîte de pandore dont la découverte macabre est fatale.¹¹ La violence est ici cruauté mentale, y compris dans l'image qui coupe littéralement les têtes à l'écran (les corps restent hors champs). Le crâne rasé de Marlon Brando devient une véritable figure stylistique, crâne lisse luisant dans la semi-pénombre ou caché par une main qui soutient la tête, tel un penseur de Rodin, puis, avant le combat final, sa tête parlante tournant sur elle-même comme sur un plateau ou détaillée de façon quasi anatomique par un travelling circulaire. L'aspect monumental de la tête associé à la diction solennelle et à l'aura de l'acteur frise la mystification. Tout un univers pictural affleure : les têtes du Greco, comme posées sur leurs fraises fantastiques sur fond sombre ou encore les décollations de Saint-Jean Baptiste sur leur plateau (Andrea Solario). Le cinéma n'a pas désavoué ces visions très formelles, comme les têtes des répliquants tournant sur elles-mêmes lors des interrogatoires policiers dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1979).

À demi-caché dans l'obscurité, le visage du héros exprime la révolusion devant l'horreur et la torture morale, les yeux brillants de terreur. Son visage fait penser au *Cri muet* d'Edward Munch où le cri absent, comme étouffé, se lit sur la tête de celui qui ne veut pas entendre. De même, les têtes blanches aux yeux et à la bouche noires des fantômes hurlants de la série d'horreur *Scream* ont paradoxalement l'air d'être suspendues dans le silence. Car la tête

10. Quatre-vingt portraits en gros plan ou décapitations écranniques dans le documentaire *Face Value* (Johan van der Keuken, 1992), multitude des écrans de télé cadrant des têtes dans les films de Brian de Palma.

11. À la fin du thriller *Seven* (David Fincher, 1995), le contenu d'une boîte transmise par un tueur conduit le policier, mari de la victime, à enfreindre la loi. Suprême frustration pour le spectateur qui ne verra pas la tête, dans un film regorgeant par ailleurs de démembrements. Une tête momifiée trouvée dans un train rend un jeune étudiant en médecine fou dans *La sentinelle* (Arnaud Depleshin, 1992) ; sur le mode burlesque, un colis perdu contenant une tête décapitée, récupéré dans le métro par Truche (Jules Berry), le conduit à la guillotine (Maurice Can, 1949). Objet de convoitises, colis fétiche, une tête est mise à prix par un riche propriétaire dans *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (Sam Peckinpah, 1974). Une tête dissimulée dans un sac sert de balle lors d'une partie de polo au Kafiristan ; la tête de celui qui fut pris pour un dieu (Sean Connery) est montrée comme relique par son compagnon survivant (*The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975).

parlante, comme celle d'Orphée qui, bien qu'arrachée par les Ménades, continue de chanter, est source d'effroi. Dans le poème moyen-anglais *Sir Gauvain et le chevalier vert*, la cour arthurienne, pourtant coutumière de merveilles en tous genres, s'épouvante de la tête coupée du chevalier vert car cette dernière prononce les mots du défi. Dans le cinéma de science-fiction, les robots démembrés gardent l'usage de la parole, source de menace chez l'androïde Ash (*Alien*, Ridley Scott, 1979), de révélations dangereuses chez Bishop réactivé (*Alien 3*, J.-P. Jeunet, 1999), de visions prophétiques chez les êtres précognitifs piratés (*Minority Report*, Spielberg, 2002).

Solitude du héros : tête-à-tête avec le monstre

Un trophée signifiant est jeté à la tête de Willard fait prisonnier — la tête coupée du dernier compagnon resté sur le bateau et chargé de transmettre l'alerte par radio. La vision des deux têtes, l'une sans vie, l'autre horrifiée, souligne la solitude désormais totale du héros dans la jungle. Il est seul face à un monstre solitaire lui aussi puisque, en dépit des apparences, la foule grouillante mêle les désespérés de la terre, victimes et bourreaux de la guerre — Cambodgiens, Vietnamiens et blancs renégats, qui ont tous perdu leur humanité. Le meurtre a lieu en haut d'un temple en ruine qui isole le héros et le monstre de la foule des bas-fonds. On retrouve la solitude de Grendel liée à une séparation drastique entre le monstre et le monde des humains, seul contre tous, qui trouve son double solitaire dans la solitude affirmée de Beowulf (« And now alone I shall settle affairs with Grendel, the monster, the demon [...] alone with my company of earls » [8-9]). En un miroir inquiétant, Beowulf et le monstre sont désignés comme des êtres à part, à part du monde social, radicalement seuls. L'individualité du héros, qui fait son excellence, procède peut-être de son « superbe isolement, dans une solitude éblouissante et/ou tragique ».¹²

Le corps à corps avec le monstre n'est pas sans ambiguïté. Fatalement, la violence du monstre n'a d'égale que celle du héros. La violente attaque de Beowulf à l'intérieur du repaire domestique de la mère de Grendel est d'une symétrie parfaite avec les attaques de Heorot par les monstres. La violence est aussi une possession, l'emprise d'un plaisir actif sur un sujet passif. On ne sait plus qui, du monstre ou du héros, possède l'autre, d'où la redondance des termes se référant indistinctement à des mains ou à des pattes, le corps-à-corps formant un tout indissociable (« locked hand in hand » [122]).

Dans le film, le combat final alterne des plans en clair-obscur sur le corps du guerrier coupé (tête hors-cadre) et sur la tête de Marlon Brando, formant à l'écran un corps hybride et confus. Ces plans procèdent aussi du fan-

12. André Crépin, « Portrait de héros », in M.-F. Alamichel 37.

tasme d'échange d'identité, comme dans le thriller *Face Off* (John Woo, 1997) où lors d'une opération chirurgicale, un échange de têtes forcé entre le policier (Nicolas Cage) et le malfrat (John Travolta), donne naissance à deux êtres hybrides qui illustrent la confusion des valeurs dans une société surprotégée où la sécurité semble en fait factice.¹³ Coppola prolonge peut-être sa réflexion sur le pouvoir qui détruit autant celui qui le détient que ceux qu'il contrôle : dans le premier volet de la série *Le Parrain* (*Godfather*, 1972), Marlon Brando incarnait l'exaltation de la vertu, chef de la mafia isolé des autres caïds, car il répugnait à se compromettre dans le trafic de drogue. Les autres volets (1975, 1990) dévoilent l'aliénation et la solitude inhérente au pouvoir du nouveau parrain (Al Pacino) opérant au sein de structures sociales en décomposition. Quant à Willard, il fait penser à l'espion (Gene Hackman) de *Conversation secrète* (Coppola, 1973) qui accomplit son travail de façon froide et détachée, jusqu'au jour où, traqué à son tour, il est pris de doutes dans une société pourrie par son système d'écoute (Coppola visait bien sûr la récente affaire du Watergate).

N'y a-t-il pas également quelque chose de miné aux royaumes des Danois et des Gètes ? La fonction normative, idéale de la poésie orale est sans doute en opposition avec la réalité sociale.¹⁴ Le démembrement des corps qui culmine avec les scènes de décollations, provoque le démembrement de l'armée des combattants, qui désertent Heorot, chef métaphorique du corps social. L'attaque des halles tout au long du poème, leurs destructions et reconstructions successives, toujours éphémères, culminent avec la destruction totale par le feu de la propre halle de Beowulf vieilli. Pour J. R. Irving, la halle personnifiée remplit, grâce à l'action du héros, une fonction d'unité sociale et de sécurité domestique, sans cesse fragilisée par le manque de vigilance des guerriers vite endormis autant que par les rivalités dynastiques grandissantes dans le récit et les guerres intestines entre Danois et Frisiens puis Suédois [J. R. Irving 135-167]. Ian Duncan voit dans les récits parallèles concernant des querelles dynastiques chez les Finns non des digressions, mais des échos entrelacés au récit principal, offrant l'image d'un système social de plus en plus affaibli et déstabilisé, ce qui a pour effet d'isoler encore davantage le héros [Ian Duncan 115-119].

On serait tenté de rapprocher l'amertume du héros de *Apocalypse Now* de la vieillesse mélancolique de Beowulf. Mais le film condamne l'esprit guer-

13. Échange traité de façon comique par Tim Burton (*Mars Attacks*, 1996) lors d'expériences de décollations menées par des extra-terrestres malicieux : la tête de la jolie présentatrice sur le corps de son basset stoppe net l'idylle avec la tête (volante) du scientifique.

14. M.-F. Alamichel, « Voyages dans les paysages de *Beowulf* », in M.-F. Alamichel 92 ; et John D. Niles, « Reconceiving Beowulf. Poetry as Social Praxis. » in *College English*, (1998), vol. 61 (2) : 143-166.

rier plus qu'il ne l'exalte. Enfin, ce qui différencie Beowulf de Willard, c'est le doute ou plutôt l'énigme que constitue Kurtz et sa désertion. Dès le début de sa mission, Willard est saisi d'admiration pour le parcours exceptionnel du colonel jusqu'à son intégration dans l'unité des parachutistes, qui signale la fracture. Malgré son calme apparent, Willard est absorbé par le doute et l'hésitation quant au sort qu'il réservera au monstre : sa voix *off* nous révèle la tempête qui fait rage sous le crâne. La multiplicité des monstres rencontrés sur le fleuve brouille encore davantage les pistes : le valeureux Kilgore qui fait « nettoyer » la plage de ses occupants par des avions de chasse pour pouvoir s'adonner aux plaisirs du surf dans l'odeur du napalm ? Le soldat peureux qui, d'un contrôle de routine, déclenche une tuerie générale sur le bateau de petits paysans ? Tous les soldats anonymes, guerriers inconscients et impulsifs, entraînés dans la spirale de la violence sans repère, leurs chefs militaires étant introuvables ou morts ? L'armée a besoin d'un héros. C'est ce que semble croire Kurtz qui s'octroie le droit de rendre la justice à la place de l'armée en exécutant des agents doubles vietnamiens sans ordre. Sa rigueur s'oppose au laxisme d'une armée dilettante qu'il fustige car elle offre aux soldats des exutoires temporaires (le rock, les permissions, les spectacles vulgaires, les bons repas). Son carnet de bord révèle ses méthodes radicales : « drop the bomb, exterminate them all », ce que l'armée américaine a d'ailleurs déjà fait au Japon. Les monstres absolus pour l'armée américaine seraient sans doute les Vietnamiens, ceux qu'on ne voit jamais, cachés dans la jungle épaisse, qui n'hésitent pas à couper les petits bras de leurs enfants à peine vaccinés par les Américains, et à les exhiber pour impressionner l'ennemi. Trophées cruels qui remplissent la fonction de faire basculer le brillant officier dans la démence et l'imitation de leur cruauté froide. Dans *The Deer Hunter* (M. Cimino, 1979), des soldats américains faits prisonniers par les Vietnamiens se livrent avec leurs geôliers à des parties de roulette russe pour tester leur valeur guerrière. Les têtes défilent, l'arme pointée sur la tempe, tête-à-tête absurde avec soi-même comme ennemi.¹⁵

Double positif et récit

La passion sanglante pour la tête décapitée comporte son envers, le double positif, la tête idéale du héros. Judith est la version splendide et triomphante de la Gorgone. Les têtes des monstres rivalisent avec la tête splendide de Beowulf s'il devait être défait : Beowulf souligne le parallèle lors du défi qu'il lance à Hrothgar : toutes les images du trophée (tête sanguinolente, canniba-

15. Ce film de guerre s'intéresse surtout au parcours de réinsertion des survivants au sein de la société américaine — dont celle du chasseur repent — , à la solidarité, très germanique, entre les compagnons d'armes.

lisme, solitude, thématique du caché, absence de sépulture) apparaissent cette fois appliquées au héros : « You will not need to *hide* my head if death takes me, for he will have me *blood-smear*ed. He will bear away my bloody flesh meaning to savour it, he will *eat ruthlessly*, the walker alone, will *stain his retreat* in the moor. No longer will you need trouble yourself to take care of my body if battle takes me » [9]. Contrairement à la tête d'Aeschere, la tête inaugurale du héros n'a pas besoin d'être ensevelie pas les rites mortuaires de ses compagnons car, par cette évocation hyperbolique, Beowulf prétend qu'il n'y a en fait pas d'échec possible. Sa tête, magnifiée par la menace d'une disparition totale — cachée aux yeux de tous, laissant la possibilité au monstre d'en laisser des traces — est l'assurance d'un succès total. La représentation esthétique de la tête tranchée du héros n'obéit plus à un principe de dissection, mais de transfiguration, comme les martyrs décapités de Fra Angelico, qui sont peut-être déjà au Ciel car, tels les anges, leurs têtes sont séparées de leur corps par l'auréole, c'est-à-dire la grâce divine qui les singularise. Le sang qui jaillit plutôt qu'il ne coule, forme une écharpe sanglante qui sépare la tête du corps. Les anges de Benito Gozzoli, vus de profil, ont des auréoles comme des disques ou des plateaux posés sur la tête, en guise de chapeau, vus de face, l'auréole forme un cercle englobant la tête en une série de cercles concentriques. Ceux de Giotto, dans le *Jugement Dernier*, ont une corolle de plumes qui souligne le point de rupture entre la tête céleste et le corps oublié sous la corolle vaporeuse.

La tête magnifiée du héros est indissociable de sa fonction eschatologique, car elle concilie sacrifice et résurrection, comme une prophétie en acte. La décapitation, ne serait-ce qu'iconographique, est nécessaire à l'émergence d'une nouvelle ère dans *Apocalypse Now*. L'eau sombre du fleuve, ambivalente, devient réversible car elle a des vertus réparatrices. La tête de Willard émergeant de l'eau, couverte de boue verdâtre, signale sa décision de tuer le monstre, après tant de doutes et d'hésitations. Cette conversion est toute personnelle : il accomplit sa tâche, non plus au nom du pouvoir qui l'a mandaté, mais prend une responsabilité d'ordre individuelle, écrasante puisqu'il s'agit de devenir un tueur et non plus d'accomplir son devoir de soldat. Il n'y aura donc pas de retour glorieux, pas de trophée à exhiber, comme le souligne la nouvelle version (2001) supprimant la séquence miraculeuse des hélicoptères américains venus sauver les survivants. Willard sort du fleuve déterminé à tuer l'officier fou, comme transfiguré, à la façon des héros de John Boorman dont la plongée dans l'eau signale le changement intérieur : la tête du héros émergeant du fleuve dangereux (John Voight) signale l'acquisition de sa maturité (*Deliverance*, 1972), la tête de Perceval sortant de l'eau est celle d'un homme nouveau, prêt à résoudre l'énigme du Graal (*Excalibur*, 1981).

Récit héroïque, le poème *Beowulf* accomplit une transfiguration esthétique : il est qualifié de façon auto-référentielle dans le récit d'un poète à la cour de Hrothgar : « a man *skilled* at telling adventures, songs stored in memory, who could recall many of the stories of the old days, wrought a new tale *in well-joined words* ; this man undertook with his *art* to recite in turn Beowulf's exploit, and *skillfully* to tell an apt tale, to lend words to it » [16]. Les récits du héros en personne, à la cour danoise puis de retour au pays des Gètes, sont les pièces maîtresses du récit héroïque [Ian Duncan 129], avant de devenir un monument guidant les derniers survivants, à commencer par Wiglaf qui compose des épitaphes en forme d'élégies, la femme qui chante [54], les douze nobles aux voix amplifiées par le peuple entier des Gètes : « they *said* that he was of world-kings the mildest of men and the gentlest, kindest to his people and most *eager for fame* » [55]. L'identification collective du héros par le récit oral resserre les liens d'une communauté devenue orpheline. La recharge mythique réside dans les mots des derniers survivants, mais aussi dans leurs gestes qui construisent patiemment le monument crématoire, sépulture en forme de bateau qui contient une espérance de renaissance.

Dans le film, c'est Kurtz qui est dépositaire de la parole, Willard demeurant silencieux à l'écran, tandis que sa voix *off* extra-diégétique sert d'intermédiaire à la parole de Kurtz, lorsqu'il se remémore les élucubrations du colonel ou cite ses lettres. Le photographe-reporter (Denis Hooper), lui aussi, subit le pouvoir d'attraction et de séduction des discours du colonel qu'il reproduit, mélange d'inquiétantes interrogations existentielles sur la vanité de ce monde et de poésie guerrière. L'armée transmet des enregistrements radio de ses longs monologues. Les dialogues entre le colonel et le héros sont des joutes verbales où la parole ininterrompue de Kurtz paralyse Willard. Il y a comme une coalescence entre les deux têtes, entre horreur et sublime, entre la tête magnifiée du héros et celle, sacrifiée de Marlon Brando, posée horizontalement comme dans une Déposition du Christ. Kurtz se présente comme une victime sacrificielle qui attend la mort comme une délivrance et appelle le héros au meurtre dont il semble avoir orchestré les moindres détails. Il investit Willard du devoir de le remplacer, accomplissant ensuite l'annexion involontaire de type archaïque, de sa puissance par son meurtrier. Ses derniers mots : « the horror, the horror! » (ceux du héros éponyme Kurtz dans le texte de Conrad) semblent avoir contaminé Willard qui se les approprie à la fin du film. À sa sortie du temple, il est acclamé comme nouveau chef par la foule qui s'agenouille, se prosterne et se désarme peu à peu devant lui. Cette identification collective d'un nouveau monstre en la personne du « sauveur » participe de l'horreur finale. Une nouvelle ère inquiétante semble se profiler, tandis que la voix radiophonique de l'armée américaine répète inlassablement son nom de

code ironique : « Almighty », parachevant ainsi cette identification horrible : l'appel reste sans réponse, car Willard interrompt la transmission, et on ne sait plus si ces mots quasi messianiques désignent le locuteur ou le destinataire du message radio.

Il y a bien sûr un retour fictif qui obéit à une nécessité narrative. Coppola choisit de présenter son film comme un récit cinématographique de voyage mené à la première personne (voix *off* de Willard), *a posteriori* destiné au public de la salle de cinéma. Le récit est-il transfiguration comme le poème *Beowulf* ? Dès le prologue du film, le statut du récit est trouble : la voix *off* se surimpose à l'image de la tête de Willard (plan en plongée sur la tête renversée) avec en arrière-plan des images où se confondent, dans des fondus enchaînés, les pales du ventilateur de la chambre à Saïgon et des pales d'hélicoptères. Souvenirs d'une première mission au Viêt-nam ou anticipations ? La bande-son annonce ironiquement un récit lacunaire avec pour ouverture la chanson lancinante des Doors « *This is the end... all the children are insane* », dont la fin paroxystique rythmera la séquence apocalyptique du meurtre final. Le récit est ensuite désigné comme une confession de l'aveu du protagoniste qui révèle sa conscience coupable. Il est indistinctement lié à la confession de son double monstrueux Kurtz, récit secondaire qui s'entrelace au récit principal jusqu'à leur réunion finale. Les deux récits enchâssés peuvent être mis en doute, vu l'état de santé mentale des deux locuteurs : paroles vaines ou paroles mensongères ? L'épreuve de vérité des images est également peu concluante car le troisième personnage en charge d'un récit (couvrir la guerre), le photographe de presse, est un illuminé qui, bardé de trois appareils photo, se ridiculise par des photos souvenirs et se voit interdire de photographier Kurtz. L'attaque menée par Kilgore avait déjà donné lieu au tournage d'images truquées pour la presse. Coppola vise l'échec de la représentation de la violence au Viêt-nam — toujours d'actualité dans les récents conflits de l'ex-Yougoslavie à l'Algérie — comme Johan van der Keuken mettant en scène la rupture médiatique lors de la guerre du Golfe dans *Face Value* (1992).¹⁶

Le poème comme le film abordent enfin la question de l'hérédité. Les documents écrits qui ponctuent le récit (lettres et rapports officiels sur Kurtz) contiennent des lettres personnelles de Kurtz à son fils, lues par la voix *off* de Marlon Brando. Ses derniers mots sont comme une prière concernant un héritage à transmettre puisqu'il lègue au capitaine Willard le soin de rapporter la vérité à son fils. Willard n'est donc pas le dépositaire final du savoir de Kurtz. Ce qui est en jeu, c'est le récit destiné au fils que le film met en scène.

16. Voir note 10.

On se souvient que dans le poème *Beowulf*, l'absence d'hérédité du héros provoquait sa mélancolie : « Now I would like to give my son my war-clothing, if any heir after me » [48]. Le manque est amplifié par le récit de la douleur du roi dont le fils a été pendu. Beowulf meurt en soulignant la lourde responsabilité des derniers survivants : « you are the last left of our race » [49] et Wiglaf se fait l'écho de ses paroles. Dans le film, en répétant les paroles de Kurtz, Willard rend peut-être tout simplement justice à la mémoire de Kurtz, à la complexité du personnage. Il accomplit ce que Marlow dans *Heart of Darkness* n'avait pu se résoudre à faire, mentant à la femme de Kurtz : « Hadn't he said he wanted only justice ? But I couldn't. I could not tell her. It would have been too dark — too dark altogether... ' Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha » [Joseph Conrad 1880].

Le film se clôt sur le pouvoir et la solitude inexorable et pesante du dernier survivant Willard, sa tête juxtaposée à celle, monumentale, d'une statue de Buddha du temple cambodgien en ruine, tête mystérieuse que le spectateur avait déjà aperçue dans le prologue du film. Le monument présente au spectateur des yeux clos, une bouche muette, souriante, comme insensible au destin des hommes et à leur violence guerrière. Beowulf blessé à mort par le dragon contemple, lui aussi, un monument en ruine, signe d'une splendeur passée : « the timeless earth-hall held within it stone-arches fast on pillars. » [48]. Lors de ses funérailles, son corps est placé face à un autre monument, la relique sinistre et mystérieuse de l'énorme dragon [53]. La réflexion sur l'extinction des monstres comme des héros ne doit pas cacher, malgré la fin mélancolique du poème, l'importance du monument funéraire de Beowulf (« a reminder to my people », [49]) qui, selon André Crépin, continue de rayonner [Crépin 37]. Le film légendaire de Coppola, dont le rayonnement crépusculaire apparaît dans l'affiche (un coucher de soleil éclairant les méandres du fleuve), plus de vingt ans après sa sortie, fait encore œuvre de mémoire.