

Liberté

LIBERTÉ  
ART & POLITIQUE

## Mousquetaires et *Mouseketeers*

François Bilodeau

Volume 29, Number 5 (173), October 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31193ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilodeau, F. (1987). Mousquetaires et *Mouseketeers*. *Liberté*, 29(5), 115–126.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

FRANÇOIS BILODEAU

**Mousquetaires et Mouseketeers****The Untouchables** de Brian De Palma**Full Metal Jacket** de Stanley Kubrick

Que diable Robert De Niro est-il allé faire dans cette galère? Il faut dire que Brian De Palma, le réalisateur de *The Untouchables*, une nouvelle version des aventures d'Eliot Ness à Chicago, tenait absolument à voir son Al Capone incarné par un ami de longue date et dont les débuts au cinéma sont étroitement reliés aux siens puisque De Niro paraissait dans trois de ses premiers films. Les producteurs, eux, avaient déjà engagé le rondet et excellent Bob Hoskins (*Mona Lisa*). De Palma a sûrement fait valoir les facultés de son ami pour accomplir toutes les métamorphoses imaginables; et il a gagné. Toutefois, je me demande ce que le public, lui, y gagne. Il me semble que cette nouvelle — et très courte — composition de De Niro sert uniquement à nous rappeler qu'il est effectivement devenu un as dans l'art de changer d'apparence, d'engraisser et de maigrir à sa guise. On ne le voit pas tant jouer le patron des gangsters de Chicago que son propre rôle de caméléon du cinéma américain contemporain: la bête s'est ni plus ni moins contentée d'apparaître quelques instants sur la piste et d'exécuter le numéro qui l'a rendue célèbre.

À l'exception de Kevin Costner, un acteur pas encore très connu à qui, toutefois, l'on a confié le rôle d'Eliot Ness, la majorité des têtes d'affiche qui entourent De Palma et De Niro dans cette production bénéficiant d'une solide réputation: Ennio Morricone a composé la musique; David Mamet, déjà récipiendaire du prix Pulitzer, a écrit le scénario; et Sean Connery joue un policier expérimenté, appelé à devenir le mentor de Ness et un des Incorruptibles. Pourtant, le résultat est pitoyable. (Jusqu'à Morricone qui, après avoir atteint de majestueux sommets dans *The Mission*, donne ici dans le salmigondis.) Pire, le film entier n'est pas autre chose qu'une entreprise démagogique servant à légitimer une justice immanente, administrée par les individus eux-mêmes, prêts à outrepasser leurs droits et leurs pouvoirs au nom du Bien.

Je parlais de «réputation». Dans le cas de De Palma, j'avoue qu'elle me paraît drôlement surfaite. Dès son premier succès, *Carrie* (1976), on a fait de ce cinéaste un héritier d'Alfred Hitchcock; un élève trop fidèle, selon certains, mais éminemment prometteur. Ses excès baroques, certes, en ont offusqué plus d'un, mais on lui a toujours reconnu le don de mener rondement ses suspenses. J'admets que, malgré l'idéologie qu'elle a pour mission de véhiculer, la scène de la gare dans *The Untouchables* — où De Palma s'est amusé à bricoler une variation de la célèbre séquence des escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein — démontre un savoir-faire peu commun; on n'y voit que du feu. Mais qu'on ne vienne pas me dire que l'attaque du pont à la frontière canadienne est l'œuvre d'un technicien de génie! Filmée et montée en amateur, cette séquence m'a tout simplement rappelé les collages invraisemblables de séries télévisées telles que *Batman*; c'est tout dire. J'aurais compris si De Palma avait voulu parodier le genre.

Mais non: en dépit de quelques grosses blagues, son film se veut très sérieux et cherche à nous convaincre de l'immense privilège dont jouissent les citoyens de Chicago en comptant encore parmi eux des hommes de la trempe d'Eliot Ness. Quoi qu'il en soit, disons que De Palma en arrive à impressionner le public et la critique par, entre autres, des couleurs vives, des éclatements en tous genres, une fréquente utilisation du grand angulaire, quelques scènes fortes et bien huilées, sans oublier ses pastiches obligés de grands maîtres comme Hitchcock, Eisenstein ou Antonioni. Personnellement, je ne parviens pas à le considérer autrement que comme un des plus illustres représentants de l'art pompier au cinéma.

Mais revenons au film proprement dit pour en extraire toute la substantifique moelle. Dans cette reprise de l'affrontement entre Ness et Capone, les deux adversaires sont fortement contrastés. Kevin Costner crée un policier très ordinaire, sobre, quelque peu naïf mais doté d'un inébranlable sens du devoir. Marié à une femme qui le seconde parfaitement dans les moments difficiles en le gratifiant de langoureux regards admiratifs ou de beaux rejets conçus instantanément, Ness tient moins du super-héros que de Perceval, version américaine, qui supplée la toute-puissance divine par son ingénuité, son courage et son ardent désir de servir le royaume et de contribuer au bonheur des citoyens. Il saute donc sur l'occasion que les gangsters lui fournissent: ceux-ci tiennent présentement en otage tous les habitants de Chicago et font partout régner une terreur permanente. Parmi leurs victimes, on compte même des enfants, comme le suggère cette scène-choc où une valise piégée explose dans les mains d'une petite fille, et qui évoque, bien entendu, le terrorisme contemporain. Le lendemain de ce drame, Ness reçoit la visite de la mère révoltée et en larmes. La situation a assez

duré. Pour nettoyer la ville des terroristes-tueurs d'enfants, Ness s'associe avec un policier aguerri qui lui sert de guide et de conseiller militaire, s'adjoint deux autres mousquetaires, un tireur d'élite et un comptable, et doit se résoudre à tuer car, jusqu'à présent, la justice institutionnelle ne réussit pas à enrayer le mal, soit que l'on soudoie ses représentants, soit que les sanctions qu'elle distribue ne découragent même pas les criminels. Ai-je besoin de continuer? Ness ne jouit peut-être pas d'une musculation semblable à celle d'un Stallone ou d'un Schwarzenegger, mais son idéologie et ses politiques musclées rappellent étrangement celles de Ronald Reagan. Et, croyez-moi, je n'invente rien.

Joué par un De Niro qui s'en donne à cœur joie, Al Capone, lui, tient de la caricature. Si Ness se présente soi-disant démasqué pour défendre le Vrai et le Bien, son adversaire préside à une vaste mascarade. Il utilise les costumes et le trompe-l'œil pour manipuler le public et accomplir ses crimes crapuleux en toute impunité. Ses méthodes, son origine italienne et son goût pour le faste et l'opéra en font un chef fasciste, un «Mussolini de carnaval» — pour utiliser une expression du capitaine Haddock — qui, des coulisses, dirige les pires massacres. S'il pleure comme un enfant à la représentation de *Pagliacci*, il est néanmoins le bourreau qui tue les enfants. Dans toutes les scènes où il apparaît, il nous est montré comme un nabot machiavélique, un dangereux vampire qui étale impudiquement ses breloques pour mieux attraper ses proies. À un Ness athlétique, nimbé mais peu puissant, répond donc un Capone difforme, odieux et inattaquable, ce qui, cela va sans dire, grandit le premier dans l'estime du public et l'autorise, par le fait même, à recourir à des manœuvres radicales dans sa lutte contre le second.

En fait, *The Untouchables* ne raconte pas tant la

campagne d'Eliot Ness contre les gangsters de Chicago au temps de la prohibition, que la guerre sainte d'un David américain, pur et courageux contre un Goliath sanguinaire, terroriste et fasciste. Lors de la représentation à laquelle j'ai assisté, le film fut chaleureusement applaudi. Le phénomène m'inquiète, à cause non seulement de l'idéologie politique véhiculée par cette dramatique, mais aussi de l'utilisation qu'on y fait de la culture. Lorsque De Palma, dans un pastiche d'une scène mémorable d'Eisenstein, montre Ness tenter de retenir de la main gauche un landau dévalant l'escalier et tirer de la droite en direction des gangsters, je ne peux m'empêcher de frémir, car j'ai devant les yeux un parfait exemple d'un détournement de culture, exécuté par un cinéaste fier d'afficher ainsi son savoir et d'exploiter la dynamique d'un classique du cinéma engagé, aux seules fins d'exalter les bons sentiments du peuple et de lui faire approuver les abus de pouvoir et les meurtres d'un commando de choc.

Le cinéaste sert ici les seuls intérêts du guerrier. Car qui est réellement ce champion-défenseur de la veuve et de l'orphelin que l'«artiste» mandate pour stopper le géant inexpugnable, sinon un guerrier tout aussi violent et pesant que son adversaire, mais qui a appris, lui, à se décharger sur l'Autre de tout le poids du péché et de la honte afin d'installer impunément son artillerie lourde et son puritanisme pâteux? Et n'est-il pas curieux qu'une œuvre illustrant le valeureux combat d'un chevalier contre un immense dragon, emprunte justement les bouffissures, le fla-fla et le clinquant attribués à l'ennemi seul pour le discréditer aux yeux du public? Non mais, décidément, quel triste cirque!

La guerre est très certainement un sujet privilégié du cinéma américain, et l'exemple de *The Untouchables* démontre bien que nul n'est besoin de suivre les manœuvres de soldats sur un vaste champ de bataille pour en faire la propagande. L'inverse — filmer des combats et des combattants sans jamais leur accorder le moindre crédit — est tout aussi possible, mais plutôt rare. Ce serait là, pourtant, non pas seulement manifester son opposition à la guerre mais s'attaquer aux propagandistes et leur répondre du tac au tac.

\*

La liste des films américains sur la guerre du Viêt-nam s'est considérablement allongée ces derniers temps. Entre décembre 1986 et juillet 1987, pas moins de quatre productions majeures conviaient le public à refaire le «voyage au bout de l'enfer»: *Platoon* d'Oliver Stone, *Gardens of Stone* de Francis Coppola, *Hanoi Hilton* de Lionel Chetwynd et *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick. J'ai sauté le troisième titre, un peu fatigué sans doute des uniformes et des regards désemparés; mais le nom de Kubrick, ce réalisateur américain fantomatique réfugié depuis près de vingt-cinq ans en Angleterre, m'a donné le courage de me rendre voir le dernier.

J'avais treize ans lorsque sortit *2001: l'odyssée de l'espace*; les voyages intersidéraux me passionnaient, et Kubrick m'entraînait alors encore plus loin que Tintin et les astronautes du programme Apollo. La bande sonore, autant que les images, avait suscité chez moi les plus vives réactions; car, outre l'ouverture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss — dont le style pompeux m'agace maintenant —, on y entendait, sur un fond de silence aussi séduisant qu'inquiétant, non seulement des musiques aussi disparates que *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss

et *Atmosphères* de György Ligeti, mais aussi un spectre pour le moins étonnant de sons: des grognements des hommes-singes du début aux respirations saccadées de l'astronaute dans son scaphandre, en passant par les différentes modulations de la voix de Hal dans sa progression vers la folie. La riche partition de Kubrick me faisait alors prendre conscience de l'importance et du pouvoir du son au cinéma.

2001 commence sa carrière commerciale en 1968, année où Kubrick a situé l'action de *Full Metal Jacket*. À l'époque, j'habitais la Terre des Hommes où architectes, artistes et informaticiens m'invitaient à partir à la conquête du futur; assis aux commandes d'un immense vaisseau, je me souciais donc peu du Viêt-nam et d'une certaine guerre qui, d'après les informations, s'y déroulait. Vingt ans plus tard, je ne sais plus ce qu'est le futur, et j'ai compris que je n'atteindrai jamais la lune ou Jupiter, encore moins une lointaine galaxie d'où, comme le commandant Bowman, j'aurais pu saisir tous les enjeux de l'histoire humaine. Je me retrouve plutôt, aujourd'hui, dans des entreprises beaucoup plus modestes... comme écrire, par exemple, sur un film à propos de la guerre du Viêt-nam.

Après les visions cauchemardesques de Francis Coppola (*Apocalypse Now*) et de Michael Cimino (*The Deer Hunter*), les Américains reviennent maintenant sur la période vietnamienne de leur histoire par le biais de psychodrames. Oliver Stone, avec *Platoon*, et Francis Coppola, avec *Gardens of Stone*, invitent les spectateurs à revivre l'épreuve et à en mesurer l'horreur afin d'y découvrir les promesses d'un mûrissement collectif. «L'ennemi était en nous», conclut Stone, pendant que Coppola officie une longue et triste cérémonie funèbre à la mémoire des combattants morts inutilement. Dans l'espoir que l'expérience ne se renouvellera pas de sitôt, tous deux

dénombrant les pertes et les blessures dans leur camp, plongent les survivants dans la désolation la plus totale, mais leur fournissent tout de même des gîrons pour se consoler: celui de la famille, de l'épouse, de la maîtresse ou du camarade, voire celui d'un supérieur hiérarchique plus sensible que les autres, comme le sergent Elias dans *Platoon* — un Tarzan qui s'oppose aux massacres dans la jungle et qui sert de modèle aux jeunes soldats — ou le sergent-major Hazard dans *Gardens of Stone* — un père inquiet et compréhensif sur lequel on peut toujours compter.

Or, dans *Full Metal Jacket*, Kubrick élimine tous les phares, tous les refuges et tous les consolateurs. À la fin de ce film assez sombre où les personnages manifestent peu de compassion les uns envers les autres, il offre tout de même un léger remontant à ses soldats pour se remettre du dur combat qu'ils viennent de livrer: la chanson du club de Mickey Mouse, seul «lien» qui les unit encore entre eux et à leur patrie. Aux contritions et aux effusions de ses prédécesseurs, Kubrick répond par une charge ironique, un virulent pamphlet contre quelques-unes des méthodes utilisées par les Américains pour assurer leur suprématie.

Stanley Kubrick, Michael Herr et Gustav Hasford ont écrit *Full Metal Jacket* à partir du roman de ce dernier, *The Short Timers*. On y suit un apprenti journaliste, tout d'abord à un camp d'entraînement de «marines» en Caroline du Sud, puis au Viêt-nam, lors de l'offensive des Nord-Viêtnamiens contre le Sud en janvier 1968. Le rôle est tenu par Matthew Modine, le seul, parmi les acteurs choisis par Kubrick, susceptible de jouir déjà d'une certaine réputation puisqu'il apparaissait dans *Mrs. Soffel* et *Birdy*.

À l'entraînement, le sergent Hartman, un fort en gueule vicieux et sadique, soumet les recrues à une inflexible discipline et se plaît à distribuer les sur-

noms. Le jeune journaliste devient donc Private Jocker. Du groupe se détachent également Cowboy, le double actif mais moins solide de Jocker, et Private Pyle, de son vrai prénom Leonard, un inapte comme le Gomer Pyle d'une ancienne comédie télévisée américaine, qui subira les pires humiliations, de la part de l'instructeur seul au début, puis de ses compagnons par la suite, lassés d'écoper eux aussi à chacune de ses bévues. Le camp se termine mal. Une nuit, dans les toilettes, Leonard cède à la démence en présence de Jocker: il abat le sergent à bout portant et se suicide.

Comme dans *A Clockwork Orange* ou *The Shining*, par exemple, c'est en clinicien que Kubrick aborde son sujet, en décrivant le camp de «marines» comme une usine où l'on fabrique des cocktails particulièrement explosifs par un savant alliage de sauvagerie et de rigidité. Le sergent Hartman ne cherche pas tant à transformer ses élèves en robots qu'à les doter d'une carapace tout en exacerbant leurs instincts bestiaux. Le corps doit se cuirasser contre la douleur, tandis que le cerveau, bloqué à un stade primitif, doit constamment être en fusion, prêt à éclater à la moindre occasion. Il faut donc que les futurs soldats deviennent semblables aux balles de leurs fusils: des charges explosives contenues dans une enveloppe métallique parfaitement étanche (*Full Metal Jacket*). Leur entraînement consiste essentiellement en une série de corvées et d'exercices physiques accomplis au rythme de la voix excessivement forte du maître débitant sans arrêt une véritable litanie diarrhéique où se mêlent ordres, obscénités et messages belliqueux. Il n'est donc pas étonnant qu'à ce régime, le pauvre Leonard, constamment ridiculisé et puni à cause de sa balourdise, finisse par devenir un monstre.

Dans cette description de la formation des «marines», on sera choqué — à tout le moins surpris

— de la dimension que le langage grossier y atteint. Alors que, dans les films du genre, il constitue un accessoire visant à accentuer le réalisme et à distinguer les lieux ou les personnages, il est ici amplifié et constamment utilisé par le chef même pour diriger sa troupe. Le déplacement et l'hypertrophie auxquels Kubrick soumet le langage ordurier, nous amènent à croire qu'on ne remplit le crâne des soldats américains qu'à même la poubelle — objet dont se sert d'ailleurs le sergent pour réveiller ses élèves — et qu'on ne les encourage qu'au vice.

Une fois au Viêt-nam, Jocker travaille pour le journal des troupes, le *Stars and Stripes*, et s'accommode de la censure qui y règne. Envoyé en reportage avec un photographe, il rejoint le bataillon de Cowboy aux environs de Hué et accompagne les fantassins au cours d'une de leurs missions. La troupe se perd dans des décombres. On lui tire dessus. Malgré une vigoureuse riposte, un soldat tombe, puis un autre. À deux reprises, Cowboy appelle des renforts. Il meurt à son tour. Les autres réussissent à pénétrer dans l'enceinte d'où proviennent les coups de feu. Une Vietnamiennne y manœuvre seule une mitrailleuse. Les soldats la blessent. Soulagés, ils s'apprêtent à l'abandonner à son sort tandis qu'elle les supplie de l'achever. Seul Jocker consent à lui donner le coup de grâce. La nuit venue, les fantassins retournent à leur campement en scandant les mots d'une comptine qu'ils connaissent tous par cœur, celle des Mouseketeers.

Notons tout d'abord que, contrairement à plusieurs, Kubrick n'a pas situé sa guerre du Viêt-nam en pleine jungle marécageuse au temps de la mousson, mais dans des villes au sol poussiéreux et à la végétation réduite. Plus les soldats avancent, plus le décor se pétrifie, plus il tombe en miettes et plus il en arrive à ressembler à celui des séquences préhistoriques de *2001*, la nourriture et le monolithe en moins: peu

d'eau, d'air ou de vent, mais beaucoup de pierres et de crépitements. Sans détour ni lyrisme, Kubrick décrit là un monde d'où la vie et l'humanité se retirent graduellement pour n'être plus, à la fin, qu'une terre aride où ne résonnent que les cris et les détonations des guerriers. Rien ne vient atténuer cette image de la dévastation absolue à laquelle les machines de guerre, fusils, tanks et soldats réunis, ont fini par réduire le pays vietnamien.

Toutefois, la seconde partie du film ne se limite pas à cette froide vision apocalyptique de la guerre. En effet, du début à la fin, Kubrick y suggère également l'idée que, lors de leur séjour là-bas, et même en dehors des combats, les Américains ont en quelque sorte violé le Viêt-nam. En plaçant aux côtés ou en face des soldats galvanisés et à la masculinité très affichée, non des bataillons entiers d'ennemis mais, la plupart du temps, jamais plus d'un ou deux civils à la fois, plus petits et plus vulnérables que leurs interlocuteurs — là deux jeunes motards qui leur subtilisent une caméra, là un garçon imberbe et sans vie, là une prostituée, et surtout, lors de l'escarmouche finale, la femme à la mitraillette —, Kubrick fait pour ainsi dire du Viêt-nam un corps féminin que, dans leur ignorance, les lourds «marines» foulent sans jamais le voir, l'écouter, encore moins le comprendre; ils s'en accaparent, le piétinent et le profanent sans égard à ses différences et à sa culture. Comment pourrait-il en être autrement lorsque, plus tôt, à l'école, on ne leur a enseigné qu'à se servir de leurs armes viriles et à satisfaire leurs instincts?

C'est donc sous un jour peu glorieux que, dans son troisième film de guerre après *Paths of Glory* (1957) et *Dr. Strangelove* (1963), Stanley Kubrick décrit l'armée américaine — et, par le fait même, la société qu'elle représente — lors de la campagne vietnamienne. Sous son regard, cette armée n'est plus

qu'une chose, qu'une vulgaire poubelle de métal envoyée là-bas pour faire régner le vacarme et déverser les immondices dont on l'avait préalablement bourrée. Contrairement à ce qui se passe chez Oliver Stone par exemple, aucun soldat incarnant encore quelque héroïsme ne vient adoucir la sentence. Parmi les troupes de Kubrick, il n'y a que des enfants myopes et abêtis. Bien avant le voyage, un cancer leur a rongé la majorité des parties vitales et intellectuelles. Tout au plus peuvent-ils encore entonner la chanson des Mouseketeers pour se donner quelque courage sur le chemin du retour. Jamais Mickey, toutefois, ne sera apparu dans un contexte aussi noir. S'il réussit quand même à calmer les soldats, il ne fait plus rire les spectateurs car, au sourire débonnaire qu'on lui connaît depuis toujours et au spectacle désolant que vient d'offrir son club d'admirateurs, le cinéaste répond par une longue grimace de dégoût.

