

LES CADAVRES DANS LES FILMS DE GUERRE

EKOUMBAMAKA Paul Aimé^{*1}

Institut des Beaux-Arts/Université de Douala

MBEMA Marcelin

Faculté des Lettres et Sciences Humaines/Université de Douala

Résumé

Il n'existe pas de film de guerre sans une mise en scène des cadavres. En s'appuyant alors sur des films de guerre emblématiques tels que *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, *Apocalypse Now* de Francis Coppola et *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, la question au centre du présent article est la suivante : quelles sont les intentions des cinéastes susmentionnés, lorsqu'ils portent à l'écran les cadavres en utilisant les trois modes de représentation qui sont l'exagération, l'atténuation et la suggestion ? À la lumière des lectures pragmatique et rhétorique du film inspirées respectivement des travaux de Francesco Casetti et de Guillaume Soulez, cet article se propose de démontrer que selon tel mode de représentation des cadavres dans le corpus étudié, il y a une attitude donnée que ces cinéastes entendent faire adopter au spectateur. Il apparaît ainsi à l'analyse des séquences filmiques, que l'exagération semble le moyen le plus efficace de faire détester la guerre au spectateur. Par contre, l'atténuation et la suggestion sont mobilisées pour lui assurer une relative tranquillité face au spectacle macabre de la guerre.

Mots-clés : *spectateur, cadavre, guerre.*

Introduction

Comme dans les autres arts, le cinéma n'échappe pas à la loi du genre. En effet, à partir des sujets abordés, des formes narratives, des cadres géographique ou historique, des types de personnages, un film peut être classé dans tel ou tel autre genre. C'est pourquoi il se rencontre dans l'industrie cinématographique, des films western, fantastique, de guerre, d'aventures et policier pour ne citer que ceux-là. Mais les caractéristiques d'un genre cinématographique ne sont pas immuables. Autrement dit, les genres cinématographiques sont susceptibles d'évolution. La pureté des genres au cinéma n'existe donc pas. Et Raphaëlle Moine (2008 : 25) d'écrire dans ce sens :

L'un des effets pervers d'une typologie, dont la fonction est de découper et construire des catégories, est de donner l'illusion que les genres sont

¹ *Corresponding author

purs et étanches. On sait bien, dans les faits que les genres sont souvent hybrides.

Cependant, en dépit de cette hybridité, ceux qui fabriquent des films et ceux qui les consomment sont conscients de ce que, dans chaque genre cinématographique, il y a par exemple des actions et des personnages obligés qui doivent apparaître de film en film. Anne-Marie Bidaud (1994 : 218) affirme :

Chaque genre possède son idiome propre : joutes verbales et mots d'esprit (*screwballcomedy*), euphémismes cyniques et souvent commentaire rétrospectif en voix-off (film noir), lenteur et litotes (western).

Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye (2012 : 22) lui font écho quand ils écrivent à leur tour :

Chaque genre comporte en effet des caractéristiques spécifiques sur le plan des contenus (type de personnages, d'intrigues, de décors, de situations) et des formes d'expression (éclairage, types de plans privilégiés, couleurs, musique, jeu des acteurs, etc).

C'est ainsi qu'il n'existe pas de film de guerre sans par exemple une récurrence d'actions liées à la tuerie. Ces actions se manifestent par les exécutions ou les massacres. Ce sont en fait les deux formes de violence physique qui sont consubstantielles à la guerre. Il est toujours question dans les films de guerre, d'exécuter les espions, les traîtres et les soldats lâches. Il arrive aussi de procéder à l'élimination physique massive des soldats du camp ennemi ou des populations civiles du camp adverse. C'est ce qui explique la présence des cadavres comme élément profilmique qui contribue à mettre en évidence le vraisemblable propre au film de guerre.

Et parce que les cadavres constituent une figure récurrente dans les films de guerre, la question que soulève alors le présent article dont le corpus, constitué de trois films de guerre à savoir *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola et *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, est la suivante : que recherchent ces cinéastes lorsqu'ils s'engagent à mettre en scène les cadavres à travers l'exagération, l'atténuation et la suggestion qui sont des modes de représentation au cinéma ? À la lumière des analyses de séquences, cet article ambitionne de démontrer qu'en procédant par l'exagération, l'atténuation et la suggestion des cadavres à l'écran, ces cinéastes poursuivent un double objectif : pousser le spectateur à haïr la guerre

d'une part, et d'autre part, lui assurer une relative tranquillité face aux atrocités du spectacle de la guerre.

Pour ce faire, la pragmatique du cinéma qui s'appuie sur les travaux de Francesco Casetti ainsi que la rhétorique du film inspirée de Guillaume Soulez, sont vivement sollicitées. Ces deux cadres conceptuels semblent pertinents pour examiner dans cette recherche, l'impact émotionnel ou intellectuel de tel mode de représentation des cadavres sur le spectateur placé devant l'écran. Pour Francesco Casetti comme pour Guillaume Soulez, le spectateur occupe une place centrale dans l'élaboration du discours filmique. Il est clair que les effets stylistiques contenus dans un film sont prioritairement destinés au spectateur d'une part. D'autre part, ces effets ont pour vocation de susciter un quelconque comportement chez le même spectateur pendant le visionnage. Autrement dit, de provoquer en lui des sécrétions affectives ou intellectuelles relativement aux problèmes de divers ordres soulevés dans les films. Pour ce qui est alors de l'approche pragmatique, Francesco Casetti (1990 : 31) écrit :

En effet, s'interroger sur la façon dont le film désigne son spectateur, en structure la présence, en organise l'action – en un mot, comment il dit tu – signifie que l'on focalise exactement ce qui intéresse la pragmatique, à savoir les rapports entre texte et contexte.

Et s'agissant de la lecture rhétorique du film, Guillaume Soulez (2011 : 38) souligne :

Analyser un film d'un point de vue rhétorique [...], c'est donc tout d'abord identifier les enjeux sociopolitiques explicites ou implicites à l'œuvre pour les confronter à leur traitement formel grâce à la triple perspective du logos, de l'ethos et du pathos.

Cependant, il importe de signaler que la lecture rhétorique du film, telle que la conçoit Guillaume Soulez, prend résolument en compte les paramètres de l'énonciation filmique qui sont le montage, le cadrage, le son, le jeu, etc.

Ces deux cadres théoriques seront secondés par le dépouillement des journaux. Celui-ci permettra notamment de saisir les avis émis par des critiques professionnels lors de la sortie en salle des films étudiés. En effet, ces critiques professionnels qui donnent leurs différents avis en écrivant dans leurs journaux, sont également des spectateurs qui ont naturellement été touchés d'une façon ou d'une autre, par la manière dont la guerre a été montrée dans les films du corpus. Au demeurant, le dépouillement des journaux vient donc

en appui aux cadres conceptuels retenus pour cette étude, car il s'agit à travers ledit dépouillement, de prendre en considération le spectateur dans l'explication du texte filmique, exactement comme le font les approches pragmatique et rhétorique du film.

Par rapport au corpus, plusieurs raisons ont conduit au choix des trois films qui sont analysés dans cette étude. Il y a d'abord une raison commune : tous ont pour toile de fond la guerre, et offrent donc d'innombrables et riches scènes de cadavres qui intéressent justement cette recherche. À part cette raison commune, l'élection de chaque film a été motivée par d'autres mobiles. C'est ainsi que le film *Les sentiers de la gloire* a été retenu parce qu'il a contribué à faire connaître Stanley Kubrick comme réalisateur marquant du siècle dernier. Henri Tissot (1975 : 101) écrit à ce propos : « Le nom de Stanley Kubrick devait s'imposer définitivement grâce au scandale suscité par *Les Sentiers de la gloire*, qu'il réalisa en 1957 ». Ce film a aussi suscité de vives polémiques à sa sortie. Quant à *Apocalypse Now*, c'est la première fiction filmique à porter à l'écran la guerre du Vietnam. Ignacio Ramonet (2004 : 179) le rappelle en écrivant : « La guerre étant alors terminée, il eut l'idée de produire lui-même "le premier film sur la guerre du Vietnam" : *Apocalypse Now* ». Ce film de Francis Coppola a par ailleurs été vu presque dans le monde entier, et a reçu une pluie de récompenses parmi lesquelles une Palme d'Or à Cannes en 1979. Il a également reçu plusieurs Oscars en 1980 : Oscar du meilleur film, Oscar du meilleur réalisateur, Oscar du meilleur scénario adapté, Oscar du meilleur montage. *Il faut sauver le soldat Ryan* a été sélectionné, car ce film a connu un immense succès en salles, et il met en scène un pan de la Seconde Guerre mondiale qui est un événement historique mondialement connu. Le film a pareillement été récompensé par plusieurs prix prestigieux : Golden Globe du meilleur film dramatique et Oscar du meilleur réalisateur. Tous ces trois films élus pour cette recherche, ne sont donc pas passés inaperçus à leur sortie.

Quant à l'allure du développement, ce sont finalement les trois manières de représenter les cadavres qui constitueront l'ossature de cette réflexion. Dans un premier temps, sera abordée l'exagération. Le deuxième temps connaîtra l'examen de l'atténuation, alors que le troisième moment sera consacré à la suggestion.

1. Exagérer pour tirer le spectateur par les cheveux

Au cinéma, les événements représentés à l'écran ne bénéficient pas tous du même niveau de visibilité. Il y a en permanence, dans la scène filmique, une sorte de discrimination que les cinéastes établissent consciemment entre les différents motifs visuels qui sont appelés à animer l'écran. Noël Burch (1969 : 55) soutient à cet effet : « Il y a toujours, dans une image cinématographique donnée, des éléments qui ressortent davantage que d'autres ». Dans une telle construction du cadre où certains éléments apparaissent en puissance plus que d'autres devant le spectateur, Laurent Jullier (2012 : 211) écrit que : « L'écran se met dès lors à évoluer comme une loupe de détective, de médecin ou de collectionneur ». Cette opération de grossissement de certains motifs et de leur insistance à l'écran, conduit à l'exagération visuelle. Le cinéaste tend ainsi, au moyen de divers procédés filmiques, à orienter le regard du spectateur, à le tenir par la main comme un enfant, afin d'attirer son attention sur tel personnage ou tel élément du décor. Et le faisant, l'intention est de susciter une quelconque attitude ou émotion chez le spectateur. Ce n'est donc point un accident lorsque par exemple dans une scène, une main enfouie dans un gant en cuir noir tenant un pistolet, est avantagée à l'écran, pendant que le reste du corps de ce personnage est hors-champ. Face à une telle animation visuelle de l'écran, le spectateur ne saurait rester indifférent. Il est sans doute livré à la peur ou à l'inquiétude.

Dans les films de guerre qui sont analysés dans ce travail, c'est justement à travers une logique de l'exagération que sont présentés les cadavres au spectateur. Mais en lui présentant ces horreurs de la guerre, les cinéastes des films retenus entendent fortement pousser le spectateur à considérer la guerre comme une activité très dangereuse, porteuse de conséquences très néfastes à l'exemple d'importantes pertes en vies humaines. En effet, en marge des actions menées par des élus, des gouvernements, des organisations non gouvernementales et des associations civiques pour barrer la voie aux activités guerrières, le cinéma a aussi un rôle capital à jouer lorsqu'il s'agit précisément d'éduquer les masses, de les sensibiliser par rapport à la guerre qui constitue un fléau d'envergure dans toute société. Ainsi, le cinéma n'est pas seulement une machine à raconter des histoires ou à faire rêver. Au-delà de la jouissance esthétique qu'elles procurent, les œuvres cinématographiques travaillent en

véritables amplificateurs de la prise de conscience collective quant aux problèmes qui secouent le monde entier. Et c'est la raison pour laquelle de tout temps, le cinéma s'est intéressé aux sujets brûlants et d'actualité en lien avec les questions sociales et politiques. D'où ces propos de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2007 : 195):

Le cinéma n'est pas et n'a jamais été hors de son temps. Art essentiellement moderne, il n'a jamais cessé de prendre pour objet les plus grands événements et défis de la modernité. Au cours du siècle passé, il a mis en scène les deux guerres mondiales, la révolution communiste, la Grande Dépression, le Front populaire, le nazisme, la guerre d'Espagne. Mais aussi Hiroshima, le plan Marshall, la guerre froide, la décolonisation, la guerre d'Algérie, le Vietnam.

Nombreuses sont alors les scènes dans les films du corpus, qui représentent de façon exagérée les morts, avec la même intention de faire répugner la guerre au spectateur. Dans *Les sentiers de la gloire*, Stanley Kubrick donne à voir le corps sans vie du caporal Lejeune, tué par une grenade lors de leur mission de patrouille de reconnaissance sur la colline dénommée la Cote 110, occupée par les positions allemandes. Et c'est sous la configuration objective que Stanley Kubrick présente au spectateur la dépouille de Lejeune. La configuration objective a cette particularité qu'elle fait du spectateur un témoin privilégié des événements qui se produisent ou qui sont montrés à l'écran. Ce n'est donc pas par l'intermédiaire d'un personnage du monde fictionnel, que le spectateur voit les faits. Francesco Casetti (1990 : 113) soutient justement que :

La configuration objective met en relation un voir exhaustif qui investit la scène dans les moindres détails, un savoir diégétique concentré sur les informations venant de l'histoire, et un croire solide, ne mettant en doute aucun des faits représentés.

C'est ainsi que Stanley Kubrick place le cadavre de Lejeune à l'écran, de telle sorte que le spectateur puisse voir par lui-même le corps pratiquement méconnaissable du pauvre soldat. D'où alors le cadrage en plan moyen suffisamment rapproché du cadavre de ce soldat français. Par ailleurs, le choix de Stanley Kubrick d'immobiliser la caméra au moment où ce corps est vu par le spectateur, entraîne un plan fixe. Au moyen de cette technique, le cinéaste suspend automatiquement tout mouvement à l'intérieur du cadre. Une telle esthétique donne alors à l'écran l'allure d'un tableau exactement comme en peinture. Pascal Bonitzer appelle cette composition écranique qui emprunte à l'art pictural, le plan-tableau. Ce dernier a ceci de caractéristique qu'il ne

raconte pas, mais montre plutôt. C'est pourquoi cet auteur (1987 : 31) note que : « Il constitue un temps d'arrêt dans le mouvement du film, [...]. Le plan-tableau est foncièrement a-narratif ». En construisant l'écran ainsi, Stanley Kubrick met d'office le spectateur dans une forte situation contemplative. Le spectateur est désormais en face d'un tableau, et a dès lors la possibilité de faire voyager personnellement ses yeux à travers l'ensemble du cadavre de Lejeune qui bénéficie essentiellement de la frontalité du cadrage. Le point de vue anamorphique, c'est-à-dire le déplacement du regard à l'écran, est donc totalement pris en charge par le spectateur lui-même. Le plan-tableau au cinéma invite le spectateur à une lecture attentive des motifs étalés à l'écran. Aussi, Pierre Sorlin (2001 : 101) affirme-t-il que : « L'image immobile offre au regard sa structure, elle se prête à l'examen comme le ferait un tableau ». Le spectateur est dans ces conditions, semblable à un chirurgien dont l'attention est systématiquement focalisée sur l'organe du corps qu'il manipule dans un bloc opératoire.

Le spectateur constate alors avec un effroi renforcé par une musique dissonante de forte intensité et jouée par une guitare électrique, que la main droite de Lejeune est calcinée, pareillement pour le côté gauche de son visage. Par contre, son bras gauche continue à se consumer tout doucement. Comme le film est en noir et blanc, que le cadavre de Lejeune se trouve presque dans un trou et que c'est dans la nuit que la scène a lieu, Stanley Kubrick, à l'instar des cinéastes expressionnistes allemands, domestique savamment la lumière à des fins purement dramatiques dans cette scène. Et comme l'écrit Pierre Sorlin (2001 : 143) : « La lumière offre d'étonnantes solutions pour animer un écran ». Le cinéaste répartit alors inégalement l'éclairage sur le cadavre du soldat. La grande partie du corps de Lejeune reste dans la pénombre, tandis que les parties endommagées par l'explosion de la grenade, sont intensément éclairées. Une telle esthétique de l'éclairage qui insiste sur des parties violentées par les armes de la guerre, aide d'une part le spectateur à mieux prendre connaissance des dégâts de la grenade sur le cadavre de Lejeune.

D'autre part, cette esthétique de l'éclairage sert le projet kubrickien qui entend provoquer un ébranlement des sensibilités du spectateur. Ce dernier est sans doute effrayé à la vue du cadavre de ce soldat français calciné par endroits. C'est pourquoi quand le film sort, Louis Marcorelles dans le journal *Le Monde*, paru

le 28/03/1975, présente *Les sentiers de la gloire* comme : « Le portrait d'une humanité saisie en pleine folie ». Face donc à cette mise en scène filmique qui montre un soldat mort en guerre, et dont le corps est partiellement détruit, le spectateur ne peut pas rester indifférent. Il est sommé de prendre position par rapport à la guerre. C'est la raison pour laquelle Guillaume Soulez écrit à ce propos (2011 : 9-10) :

Le film produit du débat, mêlant considérations esthétiques et enjeux contemporains. Il s'agit de donner un sens social et politique aux formes choisies par le cinéaste [...]. Ce n'est pas un simple récit dont le thème favoriserait la conversation après la séance, c'est un dispositif formel qui nous met en situation de prendre position pendant le film.

Cependant, alors que Stanley Kubrick dans la seule scène de cadavre qui est traitée avec exagération dans *Les sentiers de la gloire*, convoque particulièrement l'esthétique picturale exprimée par le plan-tableau pour mieux secouer le spectateur de son fauteuil, Francis Coppola de son côté, non seulement multiplie des scènes qui exposent des cadavres, mais use aussi d'une certaine esthétique du montage qui manifeste l'exagération dans *Apocalypse Now*. Et comme Stanley Kubrick, Francis Coppola se sert de la configuration objective au moment de présenter le cadavre de Clean, le plus jeune soldat américain – il n'a que dix-sept ans - après l'affrontement armé sur le fleuve, entre les soldats américains et les Vietnamiens. C'est donc sans le truchement des regards des soldats américains que le spectateur voit le corps de ce soldat cadré en plan moyen, et exposé à la poupe. Si à la première apparition, le cadavre du jeune soldat est vu dans un plan relativement éloigné, dans toutes les apparitions suivantes, Francis Coppola le positionne sévèrement au centre l'écran et en avant-plan. Le cinéaste rapproche donc le cadavre du spectateur. Mais en plus de ce cadrage rapproché, Francis Coppola se sert d'un autre élément de l'esthétique filmique à savoir le jeu, dont le sens et l'intérêt participent à la construction et à l'intelligibilité du discours filmique. L'un des camarades du jeune soldat tombé sous les balles, lance alors à l'endroit de la victime : « Dis-moi que tu ne vas pas mourir ». Et pendant qu'il prononce ces paroles, il pleure, fronce les sourcils, fait couler les larmes, incline sa tête vers le cadavre et le secoue même à un moment donné. Il apparaît dès lors dans cette scène, la rhétorique de la déploration, car il est essentiellement question de deuil, d'affliction et de désolation. Et avec tous ces gestes qui fonctionnent comme manifestation d'affects et comme régulateurs, le spectateur est appelé à

s'apitoyer sur ce cadavre juvénile et à verser éventuellement à son tour des larmes. Le corps en action du personnage est en effet capable de générer du pathos. Par ailleurs, le spectateur est par la même occasion encouragé dans cette scène, au nom de l'amour pour les enfants victimes de la guerre, à se révolter devant la mort de cet enfant embarqué dans cette guerre du Vietnam qu'Ignacio Ramonet (2004 : 157) a appelée : « La guerre pour rien ».

Mais Francis Coppola cherche à mieux choquer le spectateur dans cette scène de présentation du cadavre de Clean. Le réalisateur procède alors au montage par refrain qui, selon Henri Agel (1966 : 66) : « Est fondé sur le retour de certains motifs visuels ». Le montage par refrain constitue à cet égard une sorte de répétition au cinéma, et les réalisateurs ont vite compris le parti qu'ils peuvent tirer de la reprise d'une image à l'écran dans un même segment filmique. Naturellement, cette reprise ne constitue pas un pur ornement dans le discours filmique. En répétant une image à l'écran, c'est une idée qui est véhiculée, une pensée qui est communiquée. Mais c'est également une émotion qui veut être suscitée chez le spectateur. C'est ainsi que Francis Coppola ramène jusqu'à quatre fois à l'écran le cadavre de Clean, toujours cadré en plan rapproché assez long et sous le même angle, à savoir la vue frontale. Cette esthétique de l'excès entraîne la surabondance visuelle. Le spectateur reçoit plus d'images qu'il n'en faut. Il est ainsi livré à ce qui est convenu d'appeler un bombardement visuel. À la sortie du film *Apocalypse Now*, le critique Christian Viviani écrit justement dans la revue *Positif*, parue en juillet-août de l'année 1979 : « Coppola s'affirme comme un cinéaste de la démesure. Nul mieux que lui ne pouvait nous faire sentir toute la complexité d'un conflit lui-même démesuré ». Francis Coppola recourt donc au surabondant pour produire un effet de malaise chez le spectateur. En fait, le cinéaste violente ici le spectateur en lui donnant à voir à plusieurs reprises ce cadavre ensanglanté du jeune soldat. Et à propos de la profusion des images à laquelle les cinéastes soumettent le spectateur, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2007 : 93) écrivent :

En s'imposant en dehors de toute norme attendue, de tout point fixe normatif, de toute limite rationnelle, les images se chargent d'une agressivité faite pour créer un effet-choc.

Il y a, dans *Apocalypse Now*, une autre scène de cadavre que Francis Coppola filme avec assez d'exagération. Il s'agit de la scène relative à la présentation du campement du colonel Kurtz. Cet officier américain déserteur, qui s'est installé

dans la jungle cambodgienne avec ses mercenaires, mène la guerre de façon très cruelle. Toujours dans une configuration objective, le spectateur est introduit dans un coin du campement. Et à l'aide d'un lent travelling qui part de la droite vers la gauche de l'écran, Francis Coppola laisse le spectateur découvrir successivement en plan suffisamment rapproché, un premier cadavre pendu à un arbre, la tête en bas, un second cadavre torse nu couché sur le dos laissant voir le sang qui le couvre, et un troisième cadavre pendu à un arbre mais la tête en haut. Cette scène qui montre les corps sans vie demeurés pendus aux arbres, exposés aux caprices du climat, et qui commencent pour certains à se décomposer, met en évidence la violence dite absurde ou encore irrationnelle, car les cadavres subissent ici des violences supplémentaires au-delà de la mort. Et Michel Foucault (1975 : 38-39) de souligner justement :

De là sans doute ces supplices qui se déroulent après la mort : cadavres brûlés, cendres jetées au vent, corps traînés sur les claies, exposés au bord des routes.

Or, ces violences n'ont plus leur raison d'exister du moment où l'individu a déjà été arraché à la vie. Wolfgang Sofsky (1998 : 51) rappelle à ce propos : « Une fois le but atteint et l'adversaire maté, toute violence supplémentaire est absurde ».

À l'aide du travelling, ce mouvement de caméra qui ressemble à la démarche humaine, et qui traverse donc dans cette scène chaque cadavre vu dans une position infamante, Francis Coppola fait balader le spectateur au cœur de la violence absurde qui a caractérisé la guerre du Vietnam. Le spectateur, pour reprendre Luc Bolstanki (2007 : 214) : « Se laisse donc envahir par l'horrible ». L'intention de Francis Coppola demeure sans cesse de tirer le spectateur par les cheveux. Autrement dit, de lui donner froid dans le dos et finalement de le pousser à condamner énergiquement ces méthodes guerrières très sadiques. Et comme le souligne Jacques Rancière (2008 : 10) :

On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et cherche les causes. [...] On lui fera ainsi aiguïser son propre sens de l'évaluation des raisons, de leur discussion et du choix qui tranche.

Face à ce spectacle de la profanation des dépouilles dans le campement du colonel Kurtz, le spectateur ne résiste pas à la tentation de crier au scandale, et même d'exiger que la justice soit rendue. En réalité, l'outrage aux cadavres relève également de l'abjection. Aussi, toute représentation notamment exagérée

des actes abjects, ne peut que produire une sorte de secousse nerveuse chez le spectateur, voire lui arracher irrésistiblement un cri de révolte. Julia Kristeva (1980 : 9) écrit à ce propos :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable.

Avec ces cadavres victimes des traitements dégradants dans *Apocalypse Now*, Francis Coppola ne filme plus vraiment la guerre, mais plutôt la déshumanisation. Lorsque le film sort, Jean de Baroncelli écrit dans le journal *Le Monde*, paru le 22/05/1979 :

Des moyens exceptionnels, la puissance de sa mise en scène permettent à Coppola de transcender le spectacle de la guerre pour en faire une sorte de fête tragique et monstrueuse.

Ignacio Ramonet (2004 : 177) renchérit : « Il représentait la violence suprême comme ultime forme de la décadence, l'enfer élargi aux dimensions d'une apocalypse ».

Dans le film *Il faut sauver le soldat Ryan*, la remarquable scène du débarquement en Normandie donne à Steven Spielberg l'opportunité de porter à l'écran les nombreux cadavres par ailleurs mutilés et déchiquetés des soldats appartenant aux puissances alliées. Il n'est pas alors étonnant qu'à la sortie de ce film, le critique Gérard Lefort, dans le journal *Libération* du 30/09/1998, parle du réalisme charcutier. Comme Stanley Kubrick et Francis Coppola, Steven Spielberg privilégie la configuration objective au moment de montrer au spectateur ces soldats tués par les Allemands après le sanglant affrontement. Le spectateur est ainsi placé devant l'écran totalement envahi par de nombreux morts cadrés en plan rapproché et étalés sur la plage. Ce cadrage extrêmement rapproché des cadavres qui exclut toute profondeur de champ, conduit dans ces conditions, à une vision bloquée. Pascal Bonitzer a constaté qu'au cinéma, la vision bloquée qui est celle du spectateur, ne permet pas à ce dernier de poser ses yeux où il veut à l'intérieur du cadre. Et Pascal Bonitzer (1999 : 82) de souligner :

Le spectateur de cinéma, c'est moins le prisonnier de la caverne de Platon, que l'infirme de *Fenêtre sur cour*, ou le héros de *Orange mécanique*, attaché sur son siège et contraint de garder les yeux ouverts devant un écran de cinéma où défilent des abominations.

Steven Spielberg condamne ainsi le spectateur à regarder les horreurs de l'une des batailles les plus sanglantes de la Seconde Guerre mondiale. Devant ces

images violentes en effet, aucune dérobade visuelle n'est possible au spectateur, afin qu'il réproouve ou déteste justement la guerre.

Après ce premier plan, s'ensuit un long et lent travelling-avant qui embrasse cette fois-ci une marée humaine constituée des soldats alliés sans vie. Comme le fait Francis Coppola dans *Apocalypse Now* quand il montre les corps violentés dans le campement du colonel Kurtz, Steven Spielberg, au moyen de ce travelling, conduit le spectateur le long de la plage pour qu'il découvre le bilan très lourd des conséquences de cette bataille de Normandie. Mais ce travelling-avant qui progresse, et ne laisse apparaître à l'écran aucune amorce d'un personnage regardeur ni un obstacle d'une autre nature, tient fortement lieu d'une figure de pénétration. Le spectateur est alors inévitablement introduit parmi les cadavres de ces soldats. Il n'est plus appelé à les regarder uniquement. Il est pareillement convié à les côtoyer et même à les toucher, au vu du cadrage serré que favorise Spielberg et de sa caméra qui, dans son avancée, enlace carrément ces différents cadavres couchés sur la plage. S'agissant de cette fonction du travelling, Marc Vernet (1988 : 52) affirme : « Par le travelling, la caméra semble soudain collée à l'image ». L'écran est alors conçu à ce niveau par le cinéaste, comme une porte qui facilite le passage du spectateur, de la salle de projection au monde diégétique. Laurent Jullier (2012 : 196) écrit à ce propos : « L'écran comme porte propose des *images-mondes* à habiter et pas seulement à regarder ».

Et comme le spectateur se retrouve précisément sur cette plage et entouré de nombreux cadavres amputés qui baignent dans leur propre sang, il ne peut que redouter la guerre. En effet, tous les ingrédients semblent ici réunis, et qui l'y invitent : la solitude – traduite précisément par le silence systématique observé au niveau de la bande son -, la douleur, l'horreur et même le dégoût. S'agissant justement du dégoût, il est possible que le spectateur se mette à vomir ou à cracher en regardant ces cadavres des soldats. Il est aussi à signaler que dans cette scène, la caméra de Steven Spielberg ne montre pas seulement les cadavres humains. Elle s'attarde pareillement sur les cadavres des poissons filmés en plan d'ensemble au milieu des soldats morts. Devant cette image qui est insupportable voire intolérable, on imagine le spectateur piquer une colère, et appeler de tous ses vœux que le monde ne connaisse plus un tel conflit. Le

« Plus jamais ça » qui avait été prononcé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, pourrait aussi facilement sortir de la bouche du spectateur.

Après l'examen de ce premier mode de représentation qui a reposé sur l'exagération, il est question dans la suite de ce travail, d'étudier comment les différents cinéastes du corpus s'y prennent, lorsqu'ils optent d'atténuer la mise en scène des cadavres dans leurs œuvres respectives.

2. Atténuer pour reconforter le spectateur

Les éléments à représenter peuvent apparaître à l'écran, mais sans trop attirer l'attention du spectateur. Dans une telle approche, les cinéastes manifestent une certaine froideur à l'égard des événements ou des personnages. De pareils réalisateurs sont en fait distants ou mieux, ils préfèrent observer le monde de loin. Il y a donc une séparation relativement importante qui est créée entre l'appareil de prise de vues et le personnage ou les événements visés par la représentation. Dans ce régime de l'éloignement par rapport à ce qui est montré à l'écran, le cinéaste entend précisément réduire le choc que pourrait ressentir le spectateur, surtout lorsqu'il s'agit des images violentes. Marc Vernet (1988 : 43) affirme justement :

Il faut en effet considérer que le cadre et la distance de la caméra par rapport à l'objet sont certes utilisés pour bien montrer, pour exposer pleinement, mais aussi servent tous deux de protection pour le spectateur auquel ils assurent une approche douce, relativement feutrée des événements.

Cette approche aseptisée de la mise en scène des cadavres est exploitée par Stanley Kubrick dans plusieurs scènes du film *Les sentiers de la gloire*. Dans la scène d'attaque des troupes allemandes par les soldats français sous la conduite du colonel Dax, les nombreux soldats lancés à l'assaut sont alors vus par le spectateur à partir de son propre regard. Pendant qu'ils avancent vers la colline tenue par l'armée allemande, les grenades certainement posées par les soldats allemands, commencent à exploser de toutes parts. Dans leur avancée, les soldats français sont accompagnés par un long travelling relativement rapide qui va de la droite vers la gauche. Au départ, lorsque les soldats français commencent à mourir, Stanley Kubrick refuse systématiquement de montrer les cadavres au spectateur. Le cinéaste les laisse dans le hors-champ considéré par André Gardies et Jean Bessalel (1992 : 107) comme : « La portion d'espace diégétique non visible et immédiatement contiguë au champ comme son

prolongement naturel ». Il y a bel et bien de nombreux cadavres des soldats français, mais Stanley Kubrick ne souhaite certainement pas que le spectateur soit choqué à la vue des corps qui seraient déchiquetés par les grenades. C'est ce qui semble alors expliquer le mouvement continu de la caméra qui ne garde dans le champ que les soldats français encore en vie. Mais au milieu de l'attaque, Stanley Kubrick décide de montrer les cadavres. Cependant, ils sont majoritairement vus en plans éloignés. Et lorsqu'ils sont vus en avant-plan, Stanley Kubrick utilise catégoriquement le montage rapide ou accéléré qui chasse aussitôt ces cadavres de l'écran. Le cinéaste fait vivre la guerre au spectateur sans trop le faire frémir. Le hors-champ et le montage rapide sont utilisés par Stanley Kubrick pour rendre le spectateur moins vulnérable. En ne voyant pas du tout les cadavres ou encore en les voyant à distance, le spectateur n'est pas très troublé, car les plans éloignés précisément maintiennent assez le spectateur à l'extérieur de l'action, surtout lorsque les événements ne sont pas montrés du point de vue d'un personnage.

Il importe aussi de s'intéresser à la scène consacrée à l'exécution des soldats français accusés de lâcheté devant l'ennemi. Cette scène est également conçue pour que le spectateur ne soit pas trop scandalisé. Aussi, les soldats qui constituent le peloton d'exécution sont gravement mis en amorce. Avec leurs dos, ils forment pratiquement un mur de séparation entre le spectateur et les condamnés qui eux, attachés au poteau, sont fortement jetés au fond de l'écran. Dès le départ, Stanley Kubrick assigne donc au spectateur la place de guetteur. Et après que les condamnés aient été atteints par les balles, Stanley Kubrick maintient la même construction de l'écran. Une fois de plus, le spectateur est sérieusement tenu à distance par Stanley Kubrick. Il ne voit pas la chair broyée par des balles sur les corps des soldats, encore moins du sang qui jaillit. Tous ces détails lui sont cachés. Mais ce n'est pas uniquement pour tranquilliser le spectateur que Stanley Kubrick se livre à l'aseptisation du traitement de cette scène d'exécution. Il y a aussi une raison qui relève de la justice qui pousse certainement Stanley Kubrick à tenir le spectateur loin de la vue des cadavres de ces condamnés. En effet, ces soldats fusillés sont victimes de l'injustice du Conseil de guerre qui n'a pas voulu comprendre que si les soldats ont reculé devant l'ennemi, c'est parce qu'ils étaient placés dans une position très meurtrière au front.

Cependant, ce recul qui est imposé au spectateur par rapport aux cadavres, tend probablement aussi à pousser le spectateur à prendre du recul relativement à ce verdict rendu par le tribunal militaire. En effet, avec le film *Les sentiers de la gloire*, Stanley Kubrick fustige l'injustice militaire et l'obéissance aveugle au sein de l'armée. C'est pourquoi Henri Tissot (1975 : 101) affirme :

Ce film est une œuvre de caractère anti-militariste, inspirée des faits authentiques : l'exécution sommaire de soldats français "fusillés pour l'exemple" au cours de la Première Guerre mondiale.

Dans le journal *Télérama*, paru le 23/09/1975, le critique Jean-Luc Douin va dans la même lancée en écrivant à la sortie de *Le sentiers de la gloire* : « C'est une œuvre forte et efficace que cette dénonciation des massacres de la guerre et des refus d'obéissance ». Aussi, la caméra qui reste obstinément posée au sol, qui refuse d'opérer tout déplacement avant, pendant et même après l'exécution des militaires dans cette scène, vient puissamment montrer l'anti-militarisme de Stanley Kubrick. Ainsi, il n'est pas risqué de soutenir qu'avec *Les sentiers de la gloire*, Stanley Kubrick n'a pas seulement réalisé un film sur la guerre, mais également un film contre l'armée.

Francis Coppola adoucit aussi par moments la mise en scène des nombreux cadavres qui peuplent l'univers du film *Apocalypse Now*. Dans la séquence d'attaque qui oppose les soldats américains qui tirent du haut de leurs hélicoptères, aux soldats vietnamiens situés au sol dans un village, Francis Coppola plonge le spectateur dans le tourbillon de la guerre à travers notamment une bande-son extrêmement agitée : explosions des bombes, vrombissement des moteurs des hélicoptères, crépitement des mitrailleuses et rires jubilatoires des soldats américains. Les deux camps font usage des armes lourdes et à longue portée, mais c'est le camp américain qui réussit à infliger de lourdes pertes en vies humaines aux Vietnamiens. Mais, ces cadavres vietnamiens bénéficient d'un cadrage suffisamment éloigné pendant tout le temps que dure l'affrontement. Cependant, en plus d'éloigner sa caméra des cadavres, Francis Coppola use de façon constante d'un montage ultra-rapide qui donne ainsi lieu à des plans flashes ou des plans très brefs. Le cinéaste recourt en fait à l'esthétique des jeux vidéo, du clip et même de la publicité. Ces

modes d'expression audiovisuelle ont ceci de particulier qu'ils privilégient la vitesse au niveau de la succession des plans à l'écran.

Au moyen de cette recette esthétique empruntée par Francis Coppola aux modes d'expression susmentionnés, les yeux du spectateur n'ont plus la possibilité de s'attarder vraiment sur ces cadavres vietnamiens, à cause précisément de la vitesse soutenue des images. Le spectateur semble donc perdu devant l'écran. C'est pourquoi, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2007 : 85) affirment que : « L'image-vitesse joue comme un vertige, une drogue ». C'est ainsi qu'à peine une bombe lancée par un soldat américain, a atterri dans une jeep où sont installés les soldats vietnamiens, la caméra quitte aussitôt ces soldats qui sont atteints. L'appareil de prise de vues rentre rapidement rejoindre les soldats américains assis dans leur hélicoptère. Du coup, le spectateur ne ressent pas trop les sensations d'effroi dans cette séquence d'affrontement armé. D'ailleurs, cette séquence est accompagnée d'une musique assez gaie au tempo rapide et jouée en mode mineur, qui aide ainsi le spectateur à rester dans une attitude relativement calme. En effet, la musique d'accompagnement appartient à la liste des modes d'adresse au spectateur. Dramatique, lyrique ou ironique, la musique d'accompagnement a une fonction interpellative. Christian Metz (1991 : 59) écrit à cet effet : « La musique d'accompagnement exerce elle aussi un effet implicite d'adresse ». Par l'intermédiaire donc de cette musique joviale qui passe sans discontinuer, Francis Coppola semble inviter le spectateur à se détendre, à oublier un peu cette « sale » guerre.

Et à un moment donné, toujours dans cette scène d'attaque, les cadavres des soldats vietnamiens sont vus par le spectateur au moyen d'une plongée assez éloignée. En effet, dans cette sorte de dispositif cinématographique, l'écran se met à fonctionner comme une lentille. Le réalisateur le charge d'héberger des images qui se font toutes minimes. Une telle configuration de l'écran donne uniquement au spectateur la possibilité d'observer le monde sans toutefois l'habiter. Autrement dit, l'écran-lentille refuse au spectateur la plénitude fusionnelle avec l'univers diégétique. Et Laurent Jullier (2012 : 196) de soutenir dans ce sens : « L'écran comme lentille tend à présenter un monde plat en nous interdisant d'aller de l'autre côté du miroir ». Francis Coppola à travers l'écran-lentille, montre réellement des cadavres au spectateur, mais ne l'encourage pas

à se rapprocher d'eux. Le cinéaste entend donc convier le spectateur à une relative sérénité face aux multiples morts qu'entraîne cette guerre qui oppose les Américains aux Vietnamiens.

Steven Spielberg a également recours à l'atténuation dans *Il faut sauver le soldat Ryan*. Cela s'observe dans la séquence de fusillade entre les soldats allemands et les soldats alliés au milieu d'une ville détruite par la guerre. Dans cette scène, Steven Spielberg utilise les mêmes ingrédients esthétiques que Francis Coppola. Le montage très accéléré que Steven Spielberg privilégie fait en sorte que le spectateur ne soit pas trop exposé à la vue des cadavres. Ainsi, alors qu'un soldat américain caché dans un immeuble abandonné se met à tirer sur les soldats allemands, cette image dure deux secondes puis est rapidement soustraite de l'écran pour faire place à celle d'un autre soldat américain qui est également en train d'abattre les soldats allemands. Et en plus de fractionner suffisamment l'écran avec ce montage très rapide des images de tuerie, Steven Spielberg insiste sur le cadrage en plan éloigné des soldats allemands notamment, pendant que les soldats américains occupent l'avant-plan. Toutes choses qui favorisent un calme relatif chez le spectateur.

L'exagération et l'atténuation ayant déjà fait l'objet d'analyse, la présente étude va se poursuivre et se terminer par l'examen du troisième mode de représentation des cadavres. En clair donc, il s'agit d'aborder la suggestion comme l'un des moyens utilisés pour mettre en scène les cadavres dans les trois films du corpus retenu.

3. Suggérer pour consoler le spectateur

Il arrive qu'au cinéma, les éléments qui doivent animer l'écran, ne se présentent pas sous la forme qui leur est connue. Autrement dit, la représentation au cinéma ne se fait pas toujours à travers des formes sensibles. D'où ces propos de Pascal Bonitzer (1987 : 80) : « La représentation n'est pas, si elle fut jamais, ce redoublement maniaque ; elle est aussi évocation du caché ». Il est rejoint dans sa pensée par Roland Barthes (1982 : 86) qui écrit de son côté : « La représentation ne se définit pas directement par l'imitation ». Ce qui explique alors l'existence du mode suggestif au cinéma. Le cinéaste dans ce cas, invite le spectateur à saisir la réalité au moyen de l'imagerie mentale. C'est pourquoi Dominique Château (2006 : 74) écrit qu'avec la suggestion, le cinéaste :

« S'intéresse aux choses floues, plus fluides, évanescentes ». Le spectateur est ainsi appelé à comprendre et à prendre connaissance des événements qui se produisent dans le récit à partir des indices, dont le cinéaste a pris soin d'éparpiller à l'écran. Comme l'atténuation, et certainement mieux qu'elle, la suggestion dans le cadre de la représentation au cinéma, contribue à créer la distance entre le spectateur et le monde diégétique. Par rapport aux images violentes, le mode suggestif se donne pour objectif d'apaiser ou de mettre le spectateur à l'abri de fortes secousses émotionnelles négatives. C'est ce qu'ont compris les cinéastes Stanley Kubrick, Francis Coppola et Steven Spielberg.

S'agissant de Stanley Kubrick, il se livre au mode suggestif dans la séquence du bombardement des positions allemandes par les soldats français. Le spectateur voit clairement les bombes exploser sur la Cote 110 où se trouvent les Allemands. Mais Stanley Kubrick ne donne jamais à voir les cadavres de ces soldats. Toutefois, en montrant et en faisant entendre des explosions dans le camp allemand, le spectateur qui est chargé de son bagage encyclopédique, comprend très bien que les Allemands sont en train de mourir. En réalité, au cours d'une guerre, les bombes ne peuvent pas exploser en quantité suffisante dans un espace occupé par des soldats comme c'est le cas dans cette scène, sans qu'il n'y ait de nombreux morts. Dans son approche de la suggestion, c'est surtout l'élément sonore et plus précisément le bruit qui retient l'attention de Stanley Kubrick, et qui lui permet dans cette scène de bataille, de maintenir le spectateur dans la sérénité.

Une autre séquence qui assure la sérénité au spectateur face à la mise en scène des cadavres dans *Les sentiers de la gloire*, est celle du Conseil de guerre. Dans ladite séquence, Stanley Kubrick se sert de la parole pour faire comprendre au spectateur que l'armée française a perdu de nombreux soldats au front. En effet, l'arrivée du son au cinéma a donné à cet art la latitude de rendre suffisamment compte, au moyen du discours verbal, des idées des personnages et des situations qu'ils vivent. Edgar Morin (1958 : 149-150) affirme :

Le cinéma annexe le langage conceptuel, la parole peut désormais soit architecturer le film comme un discours, soit le couronner par un discours, soit exprimer les idées dans le film.

C'est ainsi que le caporal Paris, l'un des accusés, est chargé d'apporter cette information : « Il y avait tellement de morts sur le terrain. » En écoutant donc la

déclaration du caporal Paris, le spectateur a déjà une idée assez claire du nombre de soldats français qui sont morts dans cette bataille pour la prise de la Cote 110. À l'aide précisément de l'adverbe de quantité *tellement* qui apparaît dans les propos du caporal Paris, le spectateur conclut que l'armée française a subi de pertes humaines importantes. Il serait arrivé à la même conclusion en voyant les cadavres des soldats français éparpillés à l'écran. La parole, tout comme l'image, jouit donc du pouvoir de représentation. Jacques Rancière (2008 : 103) écrit à ce propos :

La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent. Ce que la parole fait tout autant que la photographie.

Mais, la représentation sensible imagée étant donc court-circuitée par les paroles du caporal Paris, le spectateur reste tranquillement installé sur son siège, car les cadavres dans cette scène, font l'objet d'un traitement scénaristique plutôt que cinématographique. Autrement dit, le raconté l'emporte systématiquement sur le montré. Le spectateur entend parler des cadavres sans jamais les voir. Il reste serein d'autant plus que le dialoguiste a refusé de mettre dans la bouche du caporal Paris, des informations relatives par exemple à l'état des dépouilles des soldats : sont-elles mutilées, décapitées ou déchiquetées ? La description des cadavres est donc totalement écartée du récit de la bataille que fait le caporal Paris devant les officiers supérieurs.

C'est dans le même élan d'apaiser le spectateur, que Francis Coppola utilise le mode suggestif dans la scène où les soldats américains placés derrière un mur formé des sacs remplis de sable, se mettent à tirer en direction du camp des soldats vietnamiens. La scène se déroule la nuit. Francis Coppola montre bien au spectateur les soldats américains en train de tirer, mais en aucun moment, il ne lui donne à voir les soldats vietnamiens qui tombent sous les balles des Américains. Avec sa caméra qui abandonne les cadavres, qui ne s'intéresse pas à eux, Francis Coppola place le spectateur en situation d'infériorité visuelle. Il est dès lors invité à deviner qu'il y a des dépouilles des Vietnamiens de l'autre côté du mur. Les éléments mis à sa disposition pour arriver à cette conclusion sont notamment les cris des Vietnamiens qui sont entendus hors-champ avant la fusillade. Et après la fusillade, c'est le calme total. Ces cris sont désormais inexistantes, réduits au silence. Francis Coppola convoque donc le montage de

type productif, qui amène le spectateur à être au courant de certains faits, en mettant simplement bout à bout quelques indices visuels ou sonores. Le montage devient productif, souligne justement Béla Balázs (2011 : 224) : « Lorsque, grâce à lui, nous apprenons des choses que les images elles-mêmes ne montrent pas ». Et comme le spectateur ne voit précisément pas ces cadavres des Vietnamiens, il peut ainsi rester relativement calme devant cette fusillade qui se passe à l'écran.

De même, dans la séquence d'arrivée du capitaine Willard au campement du colonel Kurtz, Francis Coppola suggère les cadavres dans l'esprit du spectateur. Alors que le capitaine Willard avance en pleine forêt accompagné des hommes de Kurtz, le spectateur entend Willard se plaindre : « Tout ce que je voyais me disait que Kurtz était devenu fou. Partout des cadavres ». C'est au moyen de la *voix-je*, l'une des formes des voix rencontrées dans un film, et qui est la voix d'un personnage connu du spectateur et non celle d'un commentateur anonyme, que Willard tient ces propos. La *voix-je*, lorsqu'elle met en évidence la voix intérieure d'un personnage, comme c'est le cas dans cette scène, n'est jamais entendue par les interlocuteurs diégétiques du personnage ou encore par ceux qui se trouvent dans le même espace que lui. Les hommes qui accompagnent le capitaine Willard n'entendent justement pas ce qu'il dit, alors que le spectateur, lui entend. La *voix-je* est par conséquent une forme d'adresse directe au spectateur, tout comme le regard à la caméra. En d'autres mots, la *voix-je* exclut les partenaires diégétiques, et élit le spectateur comme destinataire de ce que raconte ou de ce que dit un personnage. Marc Vernet (Cité par Metz, 1991 : 57) souligne justement : « La voix-je se constitue en porte-parole qui s'adresserait pour partie au spectateur-auditeur, et pour partie à Dieu ». C'est donc à travers la *voix-je* du capitaine Willard, que Francis Coppola se charge de donner au spectateur des informations sur les cadavres qui jonchent le campement du colonel Kurtz.

Et pendant que sa voix intérieure se fait entendre, le capitaine Willard jette des regards inquiets et indignés à sa droite et devant lui. Seulement, le cinéaste ne montre jamais au spectateur ce qui fait l'objet des regards de Willard. Le capitaine voit probablement de nombreux ossements ou squelettes humains sur son passage, et Francis Coppola n'a pas envie de faire souffrir le spectateur en

lui montrant ces nombreuses dépouilles. La violation du raccord sur le regard de même que l'exploitation de la *voix-je* sans visualisation d'images des morts dans ce morceau du film, permettent alors au cinéaste d'approcher de manière feutrée la mise en scène des cadavres, et donc d'assurer la quiétude au spectateur. La *voix-je* et la violation du raccord sur le regard constituent dès lors, des procédés filmiques capables de ne pas soumettre le spectateur à l'agitation.

Comme Stanley Kubrick et Francis Coppola, Steven Spielberg fait usage du mode suggestif. Alors que le capitaine Miller de l'armée américaine et ses hommes sont à la recherche du soldat James Ryan, ils rencontrent une autre unité américaine dans un campement en train de soigner les soldats blessés. Miller demande au soldat qui commande cette unité s'il n'a pas vu James Ryan. Le soldat répond par la négative, et lui sort des troussees qui contiennent des plaques d'immatriculation des soldats tués. Miller remet ces troussees à ses hommes pour voir si la plaque de James Ryan s'y trouve. Ces soldats vident alors le contenu des différentes troussees sur un banc, et le plan suivant montre plusieurs plaques qui remplissent pratiquement l'écran. Ce plan qui présente des soldats américains en train de chercher la plaque du soldat James Ryan au milieu de nombreuses plaques, revient avec une particulière insistance à l'écran. Ces différentes plaques d'immatriculation deviennent la métonymie des cadavres des soldats. Steven Spielberg se sert des accessoires pour désigner leurs propriétaires. En d'autres mots, ces multiples plaques d'immatriculation font naître dans l'esprit du spectateur, la représentation des soldats morts. En effet, ces plaques apparaissent devant le spectateur comme le prolongement logique de ces soldats disparus.

La preuve est ainsi apportée qu'au cinéma, un personnage n'est pas obligatoirement une forme humaine repérable à l'écran. Il est aussi, comme l'écrit Marc Vernet (1988, p. 40) : « Une intention construite à travers la diégèse et reprise par des éléments visuels.» Aussi, n'est-il pas rare dans le récit filmique, que l'objet soit utilisé pour désigner l'être humain et réciproquement. C'est dans ce sens qu'Edgar Morin (1958 : 61) considère le film comme un univers fluide quand il écrit :

Substituer alternativement l'objet à la personne est un des procédés les plus courants du cinéma ; le film tire ses effets les plus efficaces précisément de tels transferts.

À la lumière aussi de ce traitement rhétorique dans la mise en scène des cadavres, Steven Spielberg recourt à l'art anti-représentatif qui, d'après Jacques Rancière (2004 : 166) :

N'est pas un art qui ne représente plus. C'est un art qui n'est plus limité dans le choix des représentables ni dans celui des moyens de représentation.

Au lieu de filmer et de montrer le capitaine Miller et ses hommes au milieu des soldats sans vie, en train de les tourner et retourner dans tous les sens, espérant retrouver celui de James Ryan, Steven Spielberg s'est approprié les avantages qu'offre la rhétorique dans la mise en forme des discours. Et le faisant, il apaise le spectateur. Ce dernier est donc moins choqué devant la manipulation des plaques d'immatriculation par les hommes du capitaine Miller.

Conclusion

La question soulevée par cette étude était celle de l'impact sur le spectateur, des différents modes de représentation des cadavres dans les films de guerre, dont des tueries individuelles et collectives constituent leurs scènes de prédilection. Les lectures pragmatique et rhétorique du film ont alors permis de démontrer, à la lumière de trois classiques de film de guerre, que les cinéastes Stanley Kubrick, Francis Coppola et Steven Spielberg se donnent pour mission, dans leur mise en scène des cadavres, de secouer violemment le spectateur de son fauteuil lors du visionnage, afin qu'il s'insurge contre la guerre. C'est ainsi qu'à l'analyse de leurs œuvres respectives, il est apparu que ces cinéastes ont pratiquement privilégié la même démarche esthétique, à savoir la configuration objective de l'écran, elle-même appuyée par les cadrages frontaux et rapprochés des cadavres. Ces cinéastes entendent pareillement assurer une relative quiétude au spectateur placé devant le spectacle de la guerre. Et à ce niveau aussi, l'étude a révélé que ces trois cinéastes se rapprochent dans le choix des ingrédients esthétiques à l'instar du cadrage éloigné, du montage accéléré, du hors-champ et du discours verbal.

Filmographie

Coppola, F., (1979), *Apocalypse Now*.

Kubrick, S., (1957), *Les sentiers de la gloire*.

Spielberg, S., (1998), *Il faut sauver le soldat Ryan*.

Références bibliographiques

Agel, H., (1966). *Esthétique du cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France.

Coll. « Que sais-je ? ».

Balazs, B., (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Bidaud, A-M., (1994). *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Paris : Masson.

Boltanski, L., (2007). *La souffrance à distance*. Paris : Éditions Métailié.

Bonitzer, P., (1987). *Décadrages*. Paris : Éditions de l'Étoile.

- (1999). *Le champ aveugle*. Paris : Cahiers du cinéma.

Burch, N., (1969). *Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard.

Casetti, F., (1990). *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Chateau, D., (2006). *Esthétique du cinéma*. Paris : Armand Colin.

Foucault, M., (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Gardies, A., & Bessalel, J., (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Cerf.

Goliot-Lété, A., & Vanoye, F., (2012). *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin, 3^e édition.

Jullier, L., (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris : Flammarion.

Kristeva, J., (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.

Lipovetsky, G., & Serroy, J., (2007). *L'écran global*. Paris : Éditions du Seuil.

Metz, C., (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Moine, R., (2008). *Les genres du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2^e édition.

Morin, E., (1958). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Gonthier.

Ramonet, I., (2004). *Propagandes silencieuses*. Paris : Éditions Galilée.

Rancière, J., (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilée.

- (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Sofsky, W., (1998). *Traité de la violence*. Paris : Gallimard.

Sorlin, P., (2005). *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris : Armand Colin.

Soulez, G., (2011). *Quand le film nous parle*. Paris : Presses Universitaires de France.

Tissot, H., (1975). *Le cinéma contemporain*. Lausanne : Éditions Grammont.

Vernet, M., (1988). *Figures de l'absence*. Paris : Éditions de l'Étoile.

Journaux consultés

Le Monde du 28/03/1975.

Le Monde du 22/05/1979.

Libération du 30/09/1998.

Positif de juillet/aout 1979.

Télérama du 29/03/1975.