

Édification et destruction : les films d'Oliver Stone

François Bilodeau

Volume 34, Number 4 (202), August 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31388ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilodeau, F. (1992). Édification et destruction : les films d'Oliver Stone. *Liberté*, 34(4), 100–105.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

ÉDIFICATION ET DESTRUCTION: LES FILMS D'OLIVER STONE

Agent de change à New York, le père d'Oliver Stone destinait son fils aux affaires. À dix-huit ans, Oliver quitte le domicile familial, bourlingue en Extrême-Orient et, après un bref retour à Yale, s'engage comme fantassin pour aller combattre au Viêt-nam. Il n'y servira que quatre mois: blessé à deux reprises, il est rapatrié en janvier 1968. Désorienté pendant quelque temps, il finit par s'inscrire à l'école de cinéma de l'université de New York en 1969; il y trouvera sa vocation.

Platoon (1986), inspiré de son expérience au Viêt-nam, lui assure la reconnaissance en tant que réalisateur. Il a déjà écrit plusieurs scénarios — *Conan, the Barbarian, Midnight Express, Scarface, Year of the Dragon* — et tourné trois longs métrages. De son propre aveu, les deux premiers, *Seizure* (1974) et *The Hand* (1981), ne sont pas dignes de mention: il «se fait la main» et passe son temps, non pas à créer l'horreur que les scénarios supposent, mais à apprendre son métier et à en assumer les contraintes.

Salvador (1985) peut, à juste titre, être considéré comme son premier film. Écrit en collaboration avec le journaliste Richard Boyle, s'y manifeste, de façon brouillonne et chaotique, ce qui deviendra la marque d'Oliver Stone: le style reportage au service d'un message politico-moral. De *Salvador* à *JFK* (1991), le propos sur l'Amérique est resté sensiblement le même, mais la manière s'est enrichie et développée.

La profusion du dialogue et des situations, encore mal canalisée, affaiblissait la trame narrative de *Salvador*; sous prétexte de rendre la confusion d'une guerre civile dans un contexte latino-américain, Stone multipliait les débordements au détriment du récit et versait carrément dans la caricature.

Précisons toutefois que, se sentant investi d'une mission, soit de révéler les vérités que les dirigeants américains s'ingénient à cacher au peuple, Oliver Stone ne fait jamais dans la dentelle. Ses films abondent en déclamations et en professions de foi, comme les bons et les méchants y sont nettement différenciés. Dans *Platoon*, par exemple, le jeune Chris (Charlie Sheen) doit choisir entre deux sergents qui s'affrontent au sein de son unité: Barnes, le guerrier que la dure expérience a rendu impitoyable, et Elias, le héros respirant la liberté et prêt à s'objecter à la cruauté du précédent. Médiatisé par le regard de Chris, leur duel sert à montrer que la vraie guerre se déroule entre Américains, voire en chacun d'eux. Dans *Wall Street* (1987), deux modèles s'offrent à Bud Fox, un agent de change novice incarné par le même Charlie Sheen: tel Méphistophélès, Gekko, homme d'affaires puissant, lui fait miroiter les promesses de combines boursières, tandis que son père, mécanicien syndicaliste dont la compagnie devient le jouet de Gekko, lui ouvre les yeux sur la fourberie et l'inhumanité de ce dernier.

Or ce discours souvent simpliste serait imbuvable si le travail cinématographique proprement dit et une sincérité génératrice d'émotions ne le soutenaient pas et ne le déployaient pas. Oliver Stone excelle à décrire la relation problématique que ses jeunes héros entretiennent avec leur environnement. Vanté pour sa vérité et son réalisme, *Platoon* ne toucherait pas le spectateur si le cinéaste n'avait pas choisi de lui faire découvrir le champ de bataille par l'entremise d'une recrue, d'un jeune homme qui se sent étranger à ce qu'il vit et qui, malgré son désir initial de trouver

sa place dans le monde, ne quittera le Viêt-nam qu'avec, outre ses blessures, des images éclatées dont il aura seul à chercher le sens. La narration en voix off ainsi que la vision parcellaire du héros — toujours contraint à ne saisir qu'une portion très réduite de l'espace — contribuent à donner à l'expérience vietnamienne une dimension intérieure et subjective qui tempère l'élan éditorialiste du cinéaste.

Born of the Fourth of July, un récit autobiographique de Ron Kovic, permet à Stone, trois ans plus tard, de reprendre son alter ego là où il l'avait laissé à la fin de *Platoon*. Ron, joué par Tom Cruise, est le «frère» de Chris. Chacun croit, en se portant volontaire au Viêt-nam, servir son pays, défendre une juste cause et donner un sens à sa vie. Chacun revient lourd de bruits et de fureurs dont il ne sait trop que faire. Suite logique de *Platoon*, *Born on the Fourth of July* relate les difficultés qu'éprouve le soldat à réintégrer son milieu d'origine. Une nouvelle fois, la force et la valeur du film tiennent au décalage entre la conscience du héros et les événements qui se déroulent autour de lui. Lorsque, finalement, son rôle se précise — il devient porte-parole des vétérans et milite chez les démocrates —, on se désintéresse de son sort. Mais tout au long de son errance — où, écartelé entre sa vulnérabilité tout humaine et la mission quasi divine que lui donnent sa mère, le président Kennedy et un Marine recruteur, Ron n'arrive pas à coïncider avec lui-même —, l'expérience vietnamienne, vécue sur le plan subjectif, n'est pas réductible, comme à la fin, à un fait historique et collectif: elle appartient au destin du personnage et apparaît comme une épreuve qu'il doit affronter seul, sans le secours d'un quelconque héritage social et familial.

Chris et Ron survivent à leur aventure vietnamienne. L'animateur survolté d'une tribune téléphonique dans *Talk Radio* (1988) et Jim Morrison, le chanteur de *The Doors* (1991), meurent — d'épuisement, pourrait-on dire — au terme d'une course folle pour échapper à un milieu qu'ils jugent étroit et conformiste. L'un est assassiné par un audi-

teur néo-nazi, qui n'apprécie guère ses outrances et ses provocations tous azimuts; l'autre s'abîme dans le rock, l'alcool et les drogues pour atteindre de nouvelles dimensions (air connu). Ces films, dont le premier est l'adaptation d'une pièce d'Eric Bogosian, valent moins pour la reconstitution — parfois pénible — de discours sociaux propres aux époques respectives auxquelles ils font référence, que pour les héros eux-mêmes, qui, bien qu'entourés, voire adulés, demeurent à jamais isolés et s'enferment toujours un peu plus à mesure qu'ils se consomment face à leur public.

Contrairement à Chris, à Ron et à Bud, ils provoquent le destin et jouent avec le feu. Le bon garçon cède ici le pas à l'acteur, à celui qui se crée un personnage pour s'élever au-dessus de la médiocrité. Non seulement la vitesse de leur chute est proportionnelle à celle de leur ascension, mais ils s'installent dès le début dans un entre-deux invivable, dans un non-lieu explosif où leur double identité, réelle et mythique, les pulvérise de l'intérieur. Tous deux président une cérémonie orgiaque qui, en dépit de son agitation grotesque, ouvre sur des zones de silence, et cela au sein même d'une œuvre dont l'auteur souligne à gros traits les passages signifiants pour montrer au public le droit chemin. Autant, dans *The Doors*, la récapitulation de la carrière de Jim Morrison par l'accumulation de détails biographiques agace, autant la composition de Val Kilmer, les séquences de spectacles et les dérapages oniriques que la musique inspire au cinéaste donnent au film une teinte âcre et crépusculaire.

Il n'y a pas, à proprement parler, de jeune héros dans *JFK*. Pourtant, comme John Kennedy incarne pour Oliver Stone le «roi» qui, s'il avait vécu, aurait mis un terme à l'envoi de troupes américaines au Viêt-nam, ce procès intenté aux supposés assassins du président prend sa source dans la révolte d'un homme contre les mensonges par lesquels on a jadis abusé de sa bonne foi et de son enthousiasme juvéniles. Il est loin d'être prouvé que Kennedy

aurait stoppé la machine militaire qui a trompé le jeune Oliver Stone; mais le seul fait de déterrer un cadavre, de le parer des attributs de la noblesse et, imitant en cela Hamlet, de le brandir comme le dernier rempart de l'idéal contre la rapacité, la trahison et le cynisme triomphants, montre que, chez Stone, le Viêt-nam reste à jamais une blessure.

Délire savamment orchestré, *JFK* s'apparente aux films précédents. Outre la référence vietnamienne, s'y retrouvent le style enquête, la dénonciation de l'alliance politico-militaire (*Salvador*), la condamnation de l'homme d'affaires crapuleux (Clay Shaw, qui aurait trempé dans le complot pour assassiner Kennedy, rappelle le Gekko de *Wall Street*), le duel entre les bons et les méchants américains (l'équipe de Jim Garrison contre celle de Clay Shaw), les excentricités orgiaques (Shaw participe à des soirées de travestissements avec des prostitués homosexuels), le comportement énigmatique et suicidaire (David Ferrie, un des complices de Shaw, et Lee Harvey Oswald).

Ce dernier, la plupart du temps muet, impassible et tapi dans les ombres du noir et blanc, hante d'ailleurs le film pourtant très loquace d'Oliver Stone. Du début à la fin, Gary Oldman campe un Oswald fuyant et fantomatique qui, au gré des séquences, apparaît et disparaît, change d'identité, assiste silencieux aux rencontres entre les comploteurs, s'isole dans une chambrette sombre, se retrouve sur les lieux du crime mais ne tire pas les coups fatals, est arrêté dans un obscur cinéma et clame qu'il a été piégé avant de se faire descendre par Ruby. En fait, à la mort signifiante et glorieuse de John F. Kennedy — qui, avec celles de son frère et de Martin Luther King, fonde le discours édifiant de *JFK* — répond, en filigrane, celle, vaine et médiocre, de Lee Harvey Oswald. Toujours à l'arrière-plan, ce personnage intervient néanmoins assez fréquemment pour devenir une figure emblématique. Comme Jim Morrison et l'animateur de *Talk Radio*, le Oswald de *JFK* semble porter en lui une bombe qui le mine à petit feu. Tous trois

habitent un univers parallèle dans lequel ils se désintègrent, tandis que Chris, Ron et Bud ne s'éloignent et ne se perdent que pour mieux revenir, nouer de nouvelles solidarités et, à des degrés divers, finalement s'intégrer. À la rédemption des seconds répond l'autodestruction des premiers.

L'une ne va pas sans l'autre, cependant. L'énergie que déploie Oliver Stone pour défendre les bonnes causes et démasquer les imposteurs n'est peut-être que le pendant d'une désolation contre laquelle il ruse tant bien que mal. Quoi qu'il en soit, derrière les vérités qu'il proclame apparaissent çà et là des abîmes qui, paradoxalement, empêchent ses films de sombrer.