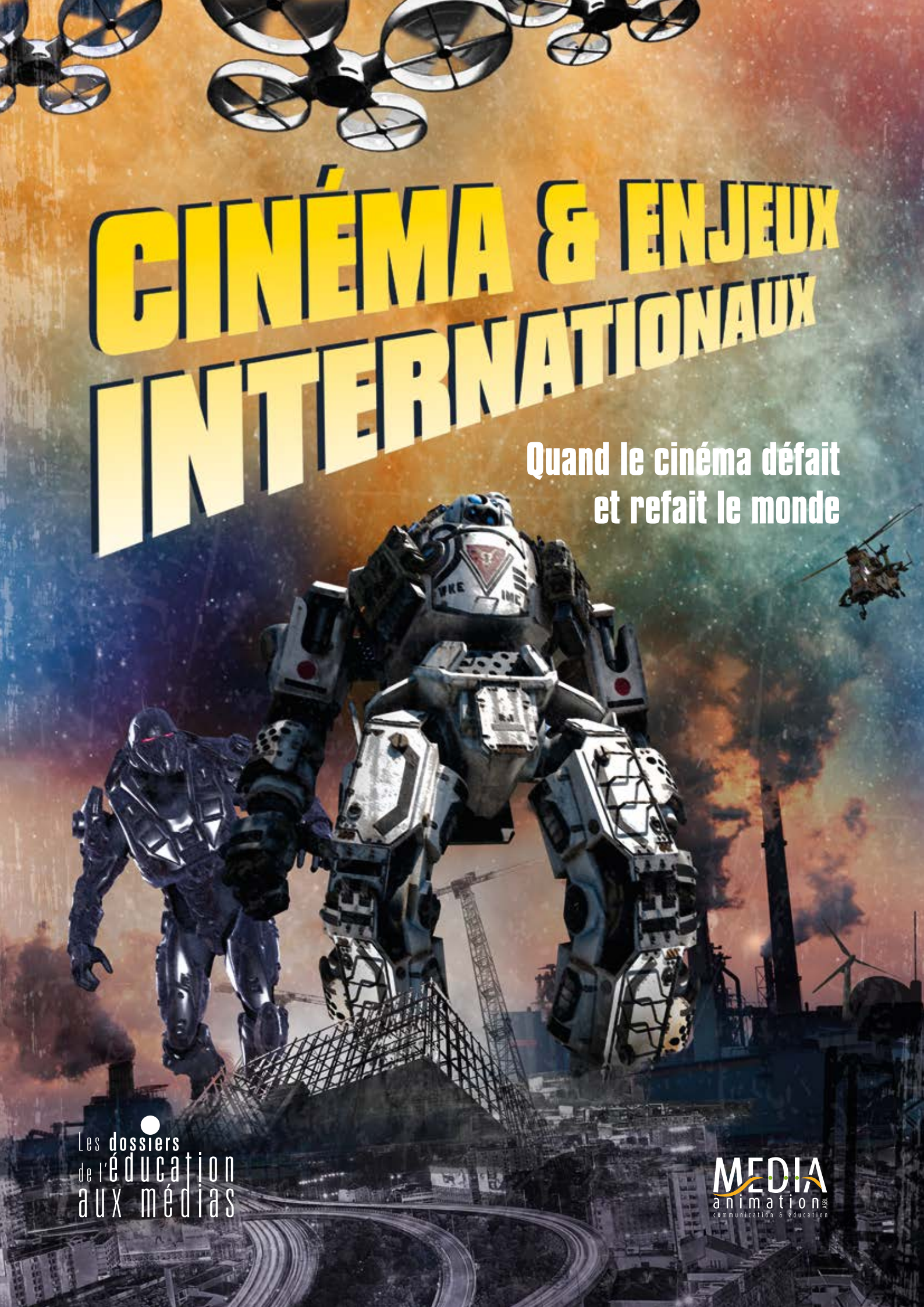




CINÉMA & ENJEUX INTERNATIONAUX

Quand le cinéma défait
et refait le monde

Les dossiers
de l'éducation
aux médias

MEDIA
animation
communication & éducation





Cinéma et enjeux internationaux

Quand le cinéma défait et refait le monde

MEDIA
animation
communication & éducation

www.media-animation.be

Avec le soutien


FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES


POINTCULTURE

Fondat°
Bernheim

© Média Animation 2017

Sommaire

[étude]	Quand le cinéma défait et refait le monde	5
	La fiction comme véhicule d'exploration	7
	Le cinéma, outil de propagande ?	8
	Le cinéma, reflet du monde ?	10
	Le cinéma, source des représentations ?	11
	Le cinéma, la conduite assistée des contestations ?	12
	Pour une éducation critique stimulée par le cinéma populaire	13
	L'anticipation comme laboratoire de la globalisation	15
	De la lutte des classes au 1 %	15
	Le pouvoir c'est le contrôle social	16
	La planète : un bidonville unifié	17
	D'un cauchemar à l'autre	19
	Modes et tendance de l'Apocalypse	21
	Les prémisses de l'entre-deux-guerres	21
	Frissons atomiques	22
	Angoisses environnementales	25
	Des Martiens aux zombies, de la guerre frontale à la guerre civile	27
	La fin justifie les grands moyens	30
	Lorsque le cinéma populaire philosophe sur la société	31
	La nature de l'homme, c'est la guerre	31
	La nature de l'homme, c'est l'échange	32
	La nature de l'homme, c'est la culture	33
	Les imaginations qui ébranlent le monde	34
	Filmographie	36
[analyses]	Filmer le passé pour interpréter le présent	45
	Les rapports de genre dans le cinéma de guerre	52
	Le cinéma américain est-il le portevoix du pouvoir chinois ?	60
	Le clap des civilisations : le face-à-face des cultures au cinéma	66
	Argo : bannière hollywoodienne de la politique Obama	75

À PROPOS DE CETTE PUBLICATION

Comment le cinéma populaire s'empare-t-il des enjeux internationaux ? De l'incertitude économique aux menaces terroristes en passant par les crises environnementales, les convulsions du monde animent notre quotidien. Si l'apparente complexité de ces phénomènes amène à renoncer à comprendre et à agir, le cinéma de fiction ne s'encombre pas de cette retenue fataliste. De la sorte, il s'offre comme un observatoire privilégié des crises modernes et constitue un catalogue en perpétuelle évolution des problèmes contemporains. Sa popularité invite à remettre en question nos propres représentations de l'humanité globale et à nous interroger sur le pouvoir de l'imaginaire. L'étude *Quand le cinéma défait et refait le monde* de Média Animation propose un parcours d'une large sélection de films d'anticipation et de fin du monde pour explorer les problématiques que la fiction extrapole et les réponses ou les conséquences qu'elle suggère.

Cinq analyses complètent cette approche de la vocation politique du cinéma en explorant plusieurs angles. En se focalisant sur l'approche cinématographique de la Seconde Guerre mondiale, *Filmer le passé pour interpréter le présent* questionne la relation qu'un film historique établit entre les événements qu'il représente et les enjeux qui lui sont contemporains. *Les rapports de genre dans le cinéma de guerre* propose d'examiner la fonction scénaristique des personnages féminins dans les films de guerre pour mettre en évidence la place qu'occupe la femme dans les représentations sociales des conflits armés. *Le cinéma américain est-il le porte-voix du pouvoir chinois ?* interroge l'idée que Hollywood est au service des intérêts stratégiques de Washington en considérant

En complément de ces textes, un DVD destiné aux animateurs, aux enseignants ou simplement aux curieux, propose cinq activités qui consistent à visionner, interpréter et comparer des extraits de films pour illustrer les thèmes développés dans cette publication.

- Le cinéma d'anticipation et l'évolution des rapports sociaux et de pouvoir
- Le cinéma d'apocalypse et l'évolution des grandes peurs et de la gouvernance
- La « nature » humaine au cinéma
- Le cinéma historique et l'instrumentalisation du passé
- Le cinéma de guerre et les relations de genre

Le contenu de ce DVD est également disponible sur le site de Média Animation : www.media-animation.be

l'impact de la croissance spectaculaire du marché chinois sur le contenu des blockbusters. *Le clap des civilisations* confronte la théorie du clash des civilisations à une série de films qui adoptent une perspective similaire sur les relations entre des sociétés dont, en particulier, *300* de Zack Snyder. Enfin, *Argo* : bannière hollywoodienne de la politique Obama analyse le film de Ben Affleck qui revisite un épisode de la révolution iranienne pour mettre en évidence la manière dont il épouse certains principes de la politique étrangère de la présidence Obama.

Daniel Bonvoisin



QUAND LE CINÉMA DÉFAIT ET REFAIT LE MONDE

Le monde serait-il devenu trop complexe et incompréhensible ? Cette question récurrente accompagne la prolifération de crises de tout ordre qui appellent chacune à de nouvelles urgences mondiales : crise climatique, crise économique, crise démographique, crise sanitaire... Les conflits aux ressorts troubles comme en Ukraine ou en Syrie, la profusion d'informations contradictoires, les politiques néolibérales qui menacent ce qu'on pensait être acquis au progrès social, sont autant de questions pour lesquelles les repères traditionnels apportent peu de réponses.

L'opinion publique serait-elle plongée dans la confusion et la fatalité ? Tout se passe comme si les mécanismes fondamentaux qui influencent l'existence du citoyen prennent source loin du quotidien, dans des sphères inatteignables. Sur le plan de la politique nationale, la « perte de souveraineté » devient un slogan récurrent, souvent propice à soutenir des discours de repli sur soi ou à prétexter l'impuissance de l'action politique. Nous ne serions plus maîtres à bord et c'est jusqu'aux principes démocratiques qui s'en trouveraient menacés. Un brouillard épais recouvre les représentations que l'on se fait du monde. Faudrait-il dès lors s'en remettre aux seuls experts, au bon sens des dirigeants et à des lieux de décision lointains (tels les sommets mondiaux, la Commission européenne ou les négociations intercontinentales) ? Sommes-nous réduits à pester sur le global et à entretenir la nostalgie d'un passé plus simple, voire villageois ? Ce serait capituler un peu vite. Si donner du sens à la complexité du monde est un exercice qui semble difficile d'accès, la fiction et le cinéma n'adoptent pas la même prudence. Ils ne s'encomrent pas des preuves et de la logique cartésienne. Toutes les extrapolations, jusqu'aux plus improbables, leur sont autorisées. Cette liberté peut devenir une ressource précieuse lorsqu'il s'agit d'explorer les problématiques contemporaines. Observer les récits d'anticipation ou de science-fiction ne consiste pas seulement à saluer l'inventivité des scénaristes mais aussi à identifier comment la mécanique dramatique parvient à explorer

une question adressée à toute l'humanité. L'étude *Quand le cinéma défait et refait le monde* propose d'explorer les perspectives par lesquelles les cinémas d'anticipation et apocalyptique donnent de la lisibilité à la complexité et invite à s'appuyer sur elles pour questionner les représentations contemporaines des enjeux internationaux.

LA FICTION COMME VÉHICULE D'EXPLORATION

Longtemps, les relations internationales ont été étudiées sous le seul angle des rapports entre les États, à travers essentiellement une perspective politique, souvent réduite à la guerre et à la diplomatie.

Désormais, ces relations se sont ouvertes à des acteurs non-étatiques : multinationales, organisations non gouvernementales, associations d'experts ou de militants, organisations internationales comme l'ONU ou régionales comme l'Union européenne, mais aussi aux relations transnationales entre des groupes d'intérêts, des partis politiques, des mouvements citoyens. Cette diversité croissante n'est pas seulement due à l'élargissement du domaine qualifié d'international. Elle signifie aussi la croissance des thématiques qui ne peuvent plus se résoudre ou s'envisager dans le seul espace local. L'économie, l'écologie, le politique mais aussi la culture sont des domaines qui enjambent les frontières et impliquent donc des acteurs qui se parlent et s'organisent malgré elles.

Au long du ^{xx}e siècle, la connaissance et l'information ont crû à une vitesse prodigieuse et le monde s'est globalisé à de multiples niveaux, redéfinissant les paramètres dont il faut tenir compte si l'on ambitionne d'être acteur de son époque. Cependant, la plupart des enjeux contemporains ont pour théâtre l'ensemble du globe et ne se jouent pas qu'à distance de notre quotidien. Ils ne sont pas complètement invisibles. Ils alimentent « l'actualité internationale » dont les médias traditionnels se font l'écho. Mais ces rubriques spécialisées restent minoritaires face aux sujets plus locaux. En revanche, ces enjeux nourrissent abondamment les œuvres de fiction lorsque celles-ci prennent le parti de proposer des histoires qui mobilisent l'humanité dans son ensemble, le futur de notre société ou qui réinterprètent l'histoire. Libérée des contraintes documentaires, la fiction permettrait-elle de se saisir plus facilement des grandes problématiques de notre époque ?

Cette étude fait le pari de s'appuyer sur ce pan de la culture populaire pour explorer les enjeux qui animent le monde d'aujourd'hui. Il s'agira plus précisément d'exploiter le cinéma pensé pour le grand public. Souvent considérés comme de « simples » divertissements ou des produits commerciaux culturellement déficients, voire idéologiquement suspects, les films donnent pourtant à voir les préoccupations de leur temps. Volontiers caricaturale, voire naïve, leur perspective a le mérite de grossir certains traits. Or, ce sont précisément ces grossissements qui permettent d'observer des thématiques et, en les comparant entre les œuvres, de saisir certaines dynamiques.

Par exemple, le cinéma explore depuis longtemps l'idée, effrayante mais fascinante, de la fin du monde. Autorisant, comme l'illustrent de nombreux blockbusters, à faire étalage d'effets spéciaux pour plonger le spectateur dans une attraction son et lumière. Le genre apocalyptique permet aussi de prendre connaissance des craintes de notre époque, de leur

atténuation (la dévastation nucléaire) ou de leur soudaine irruption (la catastrophe climatique). Le fantastique, la science-fiction, l'anticipation privilégient d'abord, rentabilité oblige, le spectaculaire et le divertissement. Mais la fiction n'est pas abstraite de la réalité. Pour Aristote, le drame a pour objectif d'apitoyer et d'effrayer, ce qui ne va pas sans vraisemblance : « Dans les caractères, comme dans l'agencement des actes accomplis, il faut également toujours chercher soit le nécessaire, soit le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage dise ou fasse telle chose, nécessaire ou vraisemblable qu'après ceci, ait lieu cela¹. »

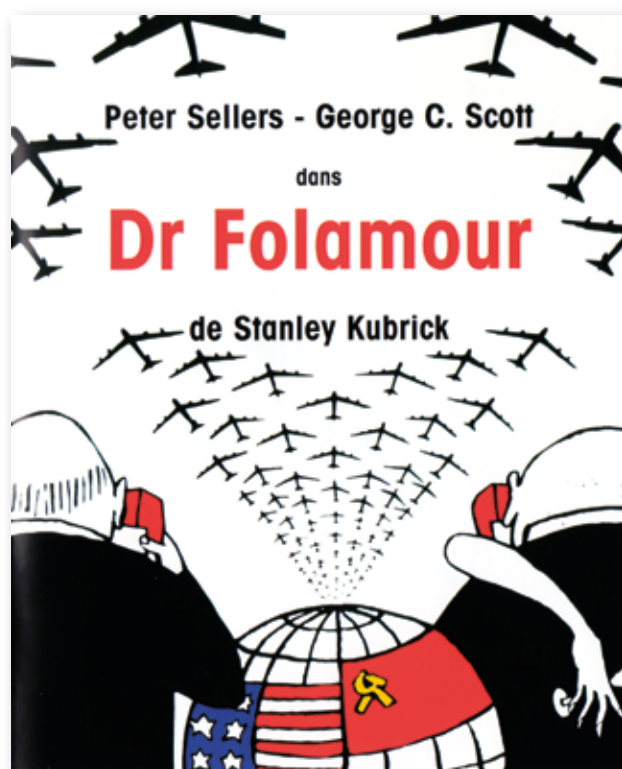
Pour les théoriciens du récit, la vraisemblance est ce qui connecte le récit aux normes sociales, à l'idéologie contemporaine. Peu importe que les événements soient fantastiques, absurdes ou improbables, ils doivent tout de même être liés par une logique qui soit lisible pour le spectateur ou le lecteur. Ainsi, pour Christian Metz : « le vraisemblable est dès l'abord réduction du possible, il représente une restriction *culturelle et arbitraire* parmi les possibles réels². » Comment dès lors envisager cette restriction des possibles ? Au-delà du divertissement, quelle place occupe le cinéma dans la culture et l'idéologie ?

Le cinéma, outil de propagande ?

La mobilisation massive de la Première Guerre mondiale a attiré l'attention sur le rôle de la communication lorsqu'il s'agit d'embrigader une population et de légitimer l'action de l'État. La notion de propagande a ainsi été prise comme désignant les moyens par lesquels le

pouvoir peut s'assurer que l'opinion publique aille dans son sens. Plusieurs auteurs, surtout américains, comme Richard Bernays à travers son essai *Propaganda*³, ont contribué à légitimer l'idée que la communication de masse était un outil politique dont l'usage efficace appelait des recherches savantes. Les politiques de communication menées par les régimes totalitaires avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, puis pendant la guerre froide, ont suscité une dénonciation de la notion de propagande devenue synonyme d'autoritarisme et de manipulation. Désormais, le mot est utilisé par les penseurs critiques qui dévoilent les rapports entre médias et pouvoir pour maintenir l'ordre voulu par les élites. *La Fabrique du consentement*⁴ et l'ensemble de l'œuvre de Noam Chomsky sont aujourd'hui emblématiques de cette tradition.

Le cinéma a connu une véritable lune de miel avec les régimes politiques de la première moitié du xx^e siècle. Le régime nazi et celui de l'Union soviétique en ont fait un usage massif et central de leur stratégie de communication, dont des réalisateurs comme Leni Riefensthal ou Sergueï Eisenstein sont représentatifs. Mais les démocraties libérales ne sont pas restées en reste. Dès l'entrée en guerre des États-Unis, le président Roosevelt convoque les représentants de Hollywood à Washington pour



1. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 1990, p. 198.

2. METZ Christian, « Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable ? », *Essais sur la signification au cinéma* (t.1 et 2), Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 2003, t. 1, p 297.

3. BERNAYS Edward, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Zones, 2007, 141 p.

4. CHOMSKY Noam, HERMAN Edward, *La fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, 2008, 653 p.

exiger leur mobilisation. Jusqu'à la capitulation de l'Axe, des centaines de fictions et de documentaires seront réalisés pour convaincre les spectateurs du bien-fondé de la guerre et entretenir une mobilisation sociale sans précédent. Pendant la guerre froide, le cinéma populaire américain et européen s'affranchit du discours du pouvoir. *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964), *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966) ou *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) sont des œuvres à la critique acide. La méfiance face au politique, les rapports Nord/Sud, les aventures militaires de Washington, l'absurdité de la guerre, les ravages sociaux du système capitaliste alimentent de nombreuses fictions. *Avatar* de James Cameron, aujourd'hui le film le plus vu et le plus lucratif de l'histoire, porte l'héritage d'une tradition filmique qui mêle critique politique et produit de divertissement :

Avec Avatar, je pense qu'on a démontré comment les hommes justifient la guerre, les conquêtes et les colonisations à travers l'histoire. Et comment ils légitiment leurs actes sans se soucier des conséquences, tant sur les peuples que sur la nature. Rien n'a changé depuis plusieurs millénaires, les choses ne font que muter un tout petit peu, mais fondamentalement la logique est la même: il faut que les gens en soient conscients⁵.

Faut-il en déduire que le cinéma populaire, dont Hollywood est la Mecque, se soit émancipé de sa fonction d'auxiliaire du pouvoir acquise lors des guerres mondiales ? N'y a-t-il pas une contradiction entre les intentions de James Cameron et les impératifs du marketing qui pèsent sur son cinéma ? Peut-on vraiment faire une fable écologique avec un produit cinématographique hautement industriel ? Au lendemain des attentats du 11 septembre, rejouant l'admonestation de Roosevelt, la présidence Bush a de nouveau invité l'industrie du cinéma à soutenir la « guerre contre la terreur » et sollicité la contribution des scénaristes à l'imaginaire sécuritaire du Pentagone. L'épisode a invité de nombreux spécialistes à se pencher sur la question du rapport contemporain entre la « machine à rêve » américaine et le pouvoir de « l'hyperpuissance ». Beaucoup d'entre eux retrouvent dans la production contemporaine les mêmes accents bellicistes du discours de guerre : surexploitation de la menace terroriste, démonstration de la toute-puissance technologique, glorification de la violence armée, etc.⁶ Mais *a contrario*, d'autres soulignent la dénonciation régulière des abus de pouvoir de la Maison blanche, les errances et la duplicité de la politique occidentale⁷.

Faucon ou colombe ? Outil de propagande moderne ou contre-pouvoir ? L'industrie du cinéma reste avant tout guidée par la rentabilité. Or, aujourd'hui, le marché international pèse parfois plus dans la réussite financière d'un film que le seul circuit américain⁸. La Chine est devenue un espace de vente crucial pour les méga-productions. Mais l'État chinois est très tatillon sur le contenu, menaçant d'interdiction toute œuvre dont le propos serait trop promoteur des « valeurs » occidentales⁹. Dans ce contexte, et bien que les rapports entre le

5. SADAT Yal, « James Cameron nous parle science, environnement, politique, Avatar et John McTiernan », *Première*, 17 septembre 2014, www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/James-Cameron-nous-parle-science-environnement-politique-Avatar-et-John-McTiernan-4059461

6. Pour Jacques Salmon, Hollywood est ainsi une « industrie du mensonge », SALMON Jacques, *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, p 181.

7. Pour Douglas Kellner, la filmographie hollywoodienne de l'époque « Bush-Cheney » a été très critique et aurait contribué à rendre l'élection d'Obama possible, KELLNER Douglas, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, 296 p.

8. HYAUMET Alexis, « Le jour où Hollywood ne faisait plus de films pour le public américain », blog *Un autre cinéma*, 22 juillet 2014, blogs.mediapart.fr/blog/alexis-hyaumet/220714/le-jour-ou-hollywood-ne-faisait-plus-de-films-pour-le-public-americain

9. MIQUEL Arnaud, « Quand les blockbusters de Hollywood s'adaptent au marché chinois, INA Global », 18 avril 2013, www.inaglobal.fr/cinema/article/quand-les-blockbusters-d-hollywood-s-adaptent-au-marche-chinois Voir l'analyse *Le cinéma américain est-il le portevoix du pouvoir chinois ?* dans ce volume.



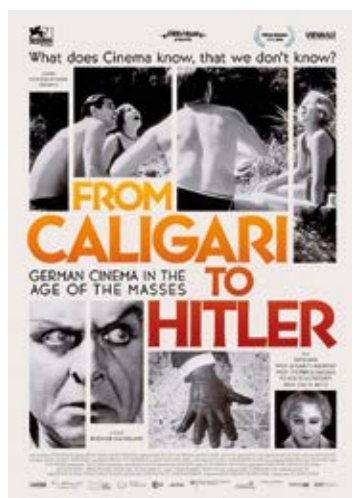
Pentagone et Hollywood soient parfois explicites¹⁰, il est simpliste de réduire les films américains à des publicités favorables au pouvoir. Au contraire, une analyse marketing — une forme modernisée des outils de la propagande telle que les décrivait Bernays il y a près d'un siècle — suggère plutôt que si les USA sont impopulaires, leur critique se vendrait bien¹¹.

Le cinéma, reflet du monde ?

La tradition marxiste a longtemps vu dans la culture un simple écho des rapports sociaux et économiques qui fondent la société capitaliste. L'idéologie, dont l'art serait une forme d'expression, n'est que la superstructure, la traduction des fondations matérielles de l'existence, les infrastructures, essentiellement économiques puis sociales et politiques. Si cette dénégation du rôle des idées dans l'histoire fut parfois défendue par des penseurs dogmatiques, une tradition critique d'inspiration marxiste l'a vite contredite. Ainsi, pour Theodor Adorno et Max Horkheimer, animateurs de l'École de Francfort, les médias de masse ont bien un rôle qui va au-delà de la propagande : de nature capitaliste, ils renforcent les infrastructures capitalistes. La culture de masse « ne nourrit les hommes que de stéréotypes¹² » et contribue à son aliénation au travail à la chaîne.

Mais pour Antonio Gramsci ou ceux, comme Stuart Hall ou Raymond Williams, qui ont fondé l'école britannique des *Cultural Studies*¹³, la culture n'est pas qu'un auxiliaire de l'exploitation sociale, elle est un champ de bataille où se joue et se lit la lutte des classes.

Dans cette tradition, le monde de l'art, dont le domaine du divertissement populaire, n'est pas envisagé sous l'angle des seuls effets qu'il peut produire sur le public (contrairement à la perspective des analystes de la propagande). Il constitue aussi un espace où les préoccupations sociales, les tendances idéologiques ou politiques de l'époque se montrent. Cette approche sociologique du cinéma a été inaugurée par l'Allemand Siegfried Kracauer. Dans son livre *De Caligari à Hitler*¹⁴, il interprète la production allemande des années vingt pour y lire « l'âme allemande » et décèle à travers les thèmes le basculement de la République de Weimar au régime hitlérien. Si cette lecture a depuis été critiquée pour être trop interprétative, le cinéma reste régulièrement interrogé pour l'écho qu'il donne de l'actualité et sur la manière dont il interagit avec ses publics¹⁵. *Avatar* traduirait à la fois une angoisse moderne face aux menaces qui pèsent sur l'environnement et la nostalgie d'un monde simple et tribal tout en explorant les possibilités narratives offertes par la profusion d'univers virtuels. Si *Avatar* raconte la résistance d'une peuplade animée par un sens de la nature face



10. SAMAMA Pascal, « Le Pentagone développe une armure ultra-technologique inspirée d'Iron Man », 01net.com, 15 octobre 2013, www.01net.com/editorial/605568/le-pentagone-developpe-une-armure-ultra-technologique-inspiree-diron-man

11. Ce qui alimente en retour les critiques conservatrices américaines adressées à Hollywood qui, pour gagner de l'argent, propagerait de l'antipatriotisme et ne satisferait que des pulsions primitives. Voir notamment, MEDVED Michael, « That's Entertainment? Hollywood's Contribution to Anti-Americanism Abroad », *The National Interest*, été 2002, p. 5-14.

12. ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, « La production industrielle des biens culturels », *La Dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 220.

13. MATTELART Armand, NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008, 121 p.

14. KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, éditions l'Âge d'Homme, 2009, 459 p.

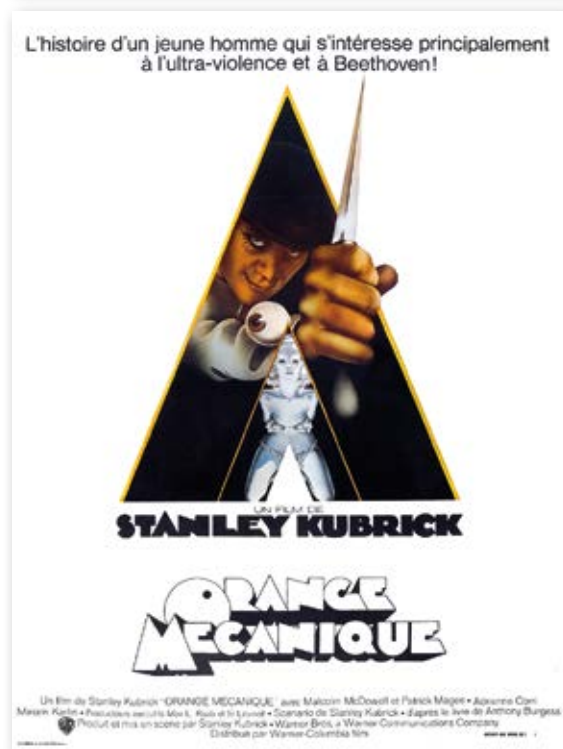
15. ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, 128 p.

aux destructions d'une industrie aveugle et militariste, elle passe par le transfert du héros d'un corps à l'autre, comme dans un jeu vidéo, dans un monde où tous les êtres sont connectés par une interface sociale, comme sur Facebook. Le film de Cameron, succès planétaire, témoigne très fidèlement de son temps et de ce qui anime son public.

Le cinéma, source des représentations ?

Si le cinéma rend compte des tendances d'une culture à un moment donné, les stéréotypes et les représentations qu'il reproduit sont-ils pour autant sans impact sur le spectateur ? Innombrables sont les dénonciations de l'influence supposée des films sur le public : violence, sexualité, drogue et rock'n'roll sur grand écran contribueraient à propager les pires excès parmi les populations sensibles, dont évidemment la jeunesse. Si aucune étude scientifique n'a su établir qu'une telle influence existe, il est parfois compliqué de cerner de quoi on parle. Est-ce l'image violente en elle-même ou le propos que tient le film sur la violence qui est sur le banc des accusés ? Personne n'a réprouvé la scène du débarquement de Normandie d'*Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg (1997), pourtant particulièrement immersive, donc pas moins esthétiquement violente que celles, largement décriées d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick (1971).

Au-delà de l'impact de l'image animée et du son, les films sont des textes qui mettent en scène des valeurs et des normes. Face au phénomène de la globalisation, Hollywood est parfois désigné comme un des promoteurs les plus efficaces de l'*American Way of Life*. Au côté des outils politiques ou économiques, le cinéma serait un instrument de *soft power*¹⁶. Un vecteur de normes qui influencerait petit à petit celles de ses spectateurs à travers le monde¹⁷. On peut penser aux effets marketing de ce raisonnement, à la base du placement de produits qui truffe les superproductions de marques. Si Bond sauve le monde habillé chez Untel, alors tout le monde voudra s'habiller comme lui. Mais aux côtés de ce mécanisme, à nouveau de propagande, la notion de *soft power* serait plus subtile : la liberté individuelle, la réussite sociale, la liberté de penser et d'agir, l'égalité entre les individus, autant de valeurs libérales, aurait conquis le monde grâce à la perpétuelle mise en scène qu'en offre le cinéma occidental¹⁸. C'est d'ailleurs ce qui inquiète le



16. La paternité de cette notion est souvent attribuée au politologue américain Joseph Nye qui la déploie pour défendre l'idée que la puissance d'un État passe par sa capacité à mobiliser les autres États autour des enjeux qu'il définit, sans utiliser la coercition. Nye Joseph S. Jr., « Soft Power », *Foreign Policy*, n° 80, automne 1990, p. 153-171.

17. C'est par ce phénomène qu'Ignacio Ramonet parle de « propagande silencieuse ». RAMONET Ignacio, *Propagandes silencieuses : Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, 2002, 258 p.

18. Disney serait un acteur central de ce mécanisme à travers les dessins animés diffusés depuis des décennies à travers le monde, BOHAS Alexandre, « Disney, un capitalisme culturel des divertissements mondiaux », *ino global*, 27 janvier 2011, www.inaglobal.fr/cinema/article/disney-un-capitalisme-culturel-des-divertissements-mondiaux



plus les censeurs chinois. Non pas tant la glorification de la superpuissance américaine que l'influence sur les mœurs et les valeurs chinoises¹⁹.

Loin d'être unanimes sur les effets de la globalisation du spectacle cinématographique, les anthropologues sont nombreux à souligner les limites de cette contamination culturelle²⁰. Au fond, nul ne sait prédire comment un public local va comprendre un film et en avoir l'usage. Par exemple, les films *Hunger Games* ont été appropriés par les manifestants thaïlandais qui ont récupéré le geste contestataire des trois doigts levés de son héroïne pour se mobiliser contre la junte²¹. Faut-il en déduire que les manifestants thaïlandais souscrivent aux valeurs de Hollywood ou qu'ils en soumettent les symboles à leur propre cause ?

Les sciences humaines s'accordent assez largement sur l'idée que la culture est construite. Rien n'est inné. Les normes et les valeurs, la place des uns et des autres dans la société, sont issues de la culture qui elle-même est continuellement produite par la société et donc par l'interaction sociale. La culture est profondément dynamique, les valeurs changent, les

normes évoluent. Stéréotypes, représentations et idées dominantes se reproduisent constamment à travers l'expérience quotidienne de l'existence dont la consommation des produits culturels est un moment comme un autre. La popularité d'une œuvre indique sa résonance avec les préoccupations du moment mais aussi la place qu'elle occupe dans ce phénomène de reproduction et d'évolution.

Le cinéma, la conduite assistée des contestations ?

Le cinéma permet de se rendre compte de ces deux facettes de la fonction des idées. La reproduction se constate dans la manière dont les films correspondent au sens commun partagé par la société et l'évolution se montre lorsqu'on compare des films issus d'époques différentes. Songeons à l'image de la femme telle qu'elle est aujourd'hui médiatisée par rapport aux représentations qui la réduisaient à la mère de famille, à la ménagère docile ou à la midinette en attente de l'homme de sa vie dans le cinéma classique. Si le processus d'émancipation de la femme se donne à voir dans l'évolution des scénarios, les critiques attachés aux questions du genre dénoncent aussi la manière dont le cinéma contemporain reproduit encore des inégalités fondées dans le sexe des personnages²².

19. Voir les recommandations officielles : « The Stipulation of Administration on Chinese-Foreign Film Coproduction », site de la China Film Coproduction Corporation, 15 juin 2004, www.cfcc-film.com.cn/policeg/content/id/1.html

20. ABÉLÈS Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 41-57.

21. ICHER Bruno, « *Hunger Games* », arme de diffusion massive contre la junte thaïlandaise », *Libération*, 4 juin 2014, www.liberation.fr/planete/2014/06/04/hunger-games-inspire-la-resistance-thaïlandaise_1033503

22. Voir notamment les contributions du site *Le cinéma est politique*, www.lecinemaestpolitique.fr

Le film, parce qu'il s'adresse à une audience de masse, serait donc un cliché pris sur le vif de l'état d'une culture ou de la société. Mais analyser ce cliché et en débattre consiste aussi à participer à l'évolution de la culture en tentant de peser sur la manière dont elle se reproduit. Ainsi, certaines audiences aux sensibilités particulières, comme les minorités sexuelles ou ethniques, s'appuient sur le cinéma et la culture populaire pour dénoncer les problèmes qui apparaissent comme « naturels » à une majorité, tel le rôle que leur attribue le récit²³. Cette appropriation critique cherche à influencer l'évolution du sens commun et finalement contribuer à l'évolution des normes, donc aux changements culturels et sociaux.

Pour une éducation critique stimulée par le cinéma populaire

Au lendemain des attentats du 11 septembre, la Maison-Blanche sollicite le concours de Hollywood pour soutenir les guerres à venir²⁴. Mais soucieuse de rallier à la fois les populations musulmanes américaines et certains États alliés à majorité musulmane, elle demandera au cinéma de *ne pas diaboliser* cette religion afin de ne pas contribuer à l'idée que Washington lui déclarait la guerre. À défaut de prouver les fondements de ces mécanismes, Washington accréditait à sa manière les dimensions politiques du cinéma telles que nous venons de les parcourir :

- la notion de propagande en voulant soumettre l'industrie à son agenda politique ;
- les effets de la globalisation sur l'audience mondiale en craignant l'influence du cinéma à travers le monde ;
- le rôle du cinéma lorsqu'il s'agit de traduire en images les tensions contemporaines ;
- l'effet supposé des représentations sur l'opinion en craignant l'effet de la fiction sur la perception de la réalité ;
- la manière dont les publics qui s'y reconnaîtraient pourraient acter l'artifice des contenus et s'engager dans une opposition politique contre la société qui produit ces fictions (ici le monde arabe contre les USA).

23. En Suède, quelques salles de cinéma évaluent le degré de machisme des films à l'aide du « test Bechdel ».
« Les cinémas suédois sanctionnent les films machistes », 7 novembre 2013, blog Big Browser sur le site du Monde, bigbrowser.blog.lemonde.fr/2013/11/07/genre-les-cinemas-suedois-sanctionnent-les-films-machistes

24. LYMAN Rick, « A Nation Challenged: The Entertainment Industry; Hollywood Discusses Role in War Effort », *The New York Times*, 12 novembre 2001, www.nytimes.com/2001/11/12/us/nation-challenged-entertainment-industry-hollywood-discusses-role-war-effort.html

L'attitude particulière du pouvoir américain face à Hollywood manifeste l'importance qu'ont prise les fictions audiovisuelles. Que le pouvoir politique s'inquiète des effets de l'industrie du divertissement et sollicite sa collaboration encourage à exercer un regard critique sur ces œuvres de fiction. Mais réduire ce regard aux soupçons d'une manipulation passe à côté de l'essentiel. L'éducation aux médias invite à interroger un film de plusieurs manières : qui le produit et pourquoi ? À quel public s'adresse-t-il ? Comment les publics réagissent-ils ? Quelles technologies sont-elles mobilisées ? Quelles relations entretient-il avec d'autres films ? Quels langages sont-ils mobilisés pour nous faire passer le message ? Quelles représentations du monde offre-t-il ? Etc.

Interroger un film, c'est aussi mettre en question son propre regard et son rapport au monde. Les fictions nous divertissent et nous émeuvent depuis longtemps en s'appuyant sur des thèmes dont nous ressentons la gravité. Si l'invasion d'extraterrestres n'est pas un risque, les foules en panique et les dérives militaires nous semblent plausibles comme le sont les mondes dévastés d'un futur hypercapitaliste. Nous pouvons faire le pari que si ces récits sont vraisemblables, c'est que nous en savons quelque chose. Une fois exhumée d'un environnement culturel rarement pris au sérieux, cette sensibilité ouvre la porte à une réflexion critique qui porte non plus sur le cinéma (ou les autres formes fictionnelles) mais sur les questions elles-mêmes. Questionner les évidences cinématographiques, c'est remettre en cause le monde tel que nous pensons qu'il va.

L'ANTICIPATION COMME LABORATOIRE DE LA GLOBALISATION

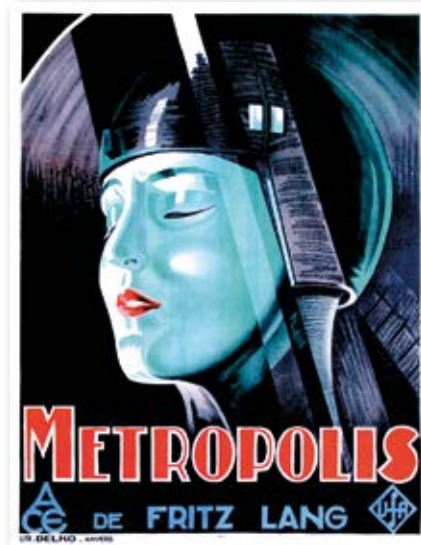
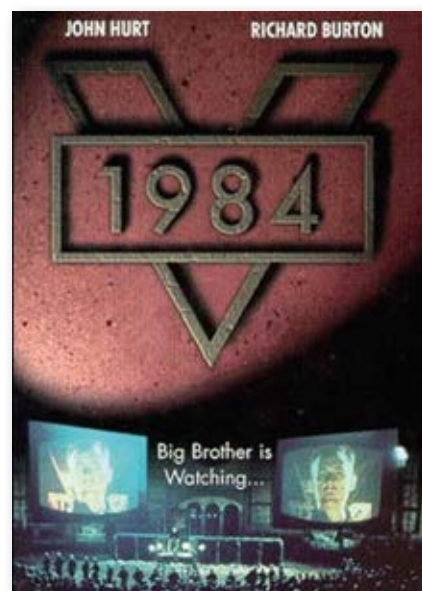
Né de la révolution industrielle, le cinéma accompagne depuis la fin du XIX^e siècle l'évolution d'un monde aux bouleversements spectaculaires. Lorsque le cinéma s'empare de l'avenir, quelles perspectives offre-t-il ? Expriment l'imaginaire contemporain, il permet de répertorier les inquiétudes ou les espoirs qui l'animent. Quelle sera la forme politique future de l'humanité ? À quoi aboutira le processus de globalisation ? Certaines inquiétudes disparaissent-elles au fil de l'histoire du cinéma ?

À l'inverse de l'utopie, la dystopie est une anticipation fictionnelle qui extrapole un trait problématique du présent pour en faire un élément central et structurant d'un futur pessimiste. En littérature, des œuvres comme *1984* de George Orwell ou *Le Meilleur des mondes possibles* d'Aldous Huxley relèvent de cet exercice. La dimension politique de ces récits est décisive car ce qui rend ces cauchemars futuristes vraisemblables, ce sont précisément les interprétations qu'ils offrent d'un problème contemporain dont l'extrapolation futuriste exprime une critique efficace. Souvent adaptés de ces romans ou parfois basés sur des scénarios originaux, les films de ce genre dessinent à gros traits un paysage imaginaire de l'anticipation. La récurrence de certains thèmes est certainement significative d'une perspective populaire sur l'avenir.

De la lutte des classes au 1 %

En 1927, Fritz Lang signe le premier long-métrage d'anticipation marquant : *Métropolis*. Dans une ville futuriste divisée entre nantis et ouvriers, un robot sème la zizanie et foment des troubles sociaux qui menacent l'équilibre de la société. Joyau du cinéma expressionniste allemand, cette œuvre projette des thèmes centraux de l'anticipation : l'intelligence artificielle et la lutte sociale, sur un fond urbain hypertrophié qui garde toujours sa vigueur. Toutefois, l'époque du film se manifeste par la manière dont il fait écho aux notions de classes basées sur la position dans le monde du travail. Dix ans après la Révolution d'Octobre, *Métropolis* est imprégné de la crainte de voir la lutte des classes précipiter la société dans l'abîme. Si la lecture marxiste, engagée ou non, s'est petit à petit estompée au long du XX^e siècle, la division d'un monde entre riches et pauvres reste d'actualité dans les fictions futuristes bien qu'elle ne se focalise pas exclusivement sur le rapport de production propre au capitalisme mais s'empare d'autres clivages.

Adapté à deux occasions au cinéma, en 1965 et 1984, l'émblématique *1984* offre quant à lui une division sociale basée sur la proximité au pouvoir. Riches et dirigeants politiques se confondent, ce qui évoque explicitement le totalitarisme exercé par des bureaucraties de privilégiés membres de partis uniques, à l'image des systèmes des pays du bloc de l'Est, URSS en tête. Si la critique de George Orwell s'adresse au régime stalinien, d'autres œuvres d'anticipation s'attaquent plus généralement à l'État moderne et extrapolent son autoritarisme. Ainsi en va-t-il de





Fahrenheit 451, réalisé par François Truffaut en 1966, auquel fait écho une autre adaptation du roman qui l'inspire, *Equilibrium* de Kurt Wimmer réalisé en 2002. La franchise pour adolescents *Hunger Games*, réalisée entre 2012 et 2015, également adaptée d'un succès de librairie, propose une vision similaire d'un monde divisé en districts et tenu d'une main de fer par un centre élitiste qui se confond avec le pouvoir. Dans ces œuvres, la contestation s'adresse au pouvoir politique plus qu'aux structures sociales et c'est tout naturellement que les héros apparaissent comme des résistants qui fomentent le renversement et la conquête du pouvoir, généralement au nom des opprimés.

Parallèlement à ces œuvres influencées par les expériences totalitaires du ^{xx}e siècle, d'autres films énoncent un futur individualiste où l'argent confère la puissance. Ce ne sont plus des gouvernements qui concentrent les décisions mais des sociétés privées, des « multinationales » qui dirigent le monde au profit des « riches ». En 1987, *Robocop* de Paul Verhoeven, imagine un futur proche où les intérêts mercantiles se confondent avec le maintien de l'ordre et la gestion de la police. La privatisation des forces de l'ordre s'accompagne d'une brutalité exacerbée vouée à la seule défense des intérêts privés dans un univers largement criminalisé. En 1992, *Freejack* de Geoff Murphy projette un New York en 2009 totalement sous la coupe d'une multinationale qui règne à l'aide de mercenaires sur une société urbaine déstructurée. En 2013, *Elysium* de Neill Blomkamp étend la logique à la planète entière. Elle est devenue à la fois un vaste bidonville toxique et une immense fabrique sans règle sur le dos de laquelle s'enrichissent les élites réfugiées dans des stations orbitales. Dans *Freejack*, le directeur de la multinationale poursuit un rêve d'immortalité : il a soustrait le héros à son époque (1992) pour s'emparer de son corps et s'y réincarner. Cet accès à la santé est la nature de la distinction sociale d'*Elysium*. La lutte du héros y est motivée par l'accès aux machines miraculeuses des riches qui soignent toute forme de maladie. Le renversement du pouvoir ne consiste alors pas en un bouleversement de la hiérarchie sociale mais vise au partage de cette technologie dont l'enjeu n'est pas sans rappeler les débats américains autour de l'assurance maladie voulue par Obama.

Dans des productions de ce début de ^{xxi}e siècle, l'anticipation double volontiers cette séparation entre très riches et très pauvres d'un clivage entre locaux et migrants. Dans *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), la Grande-Bretagne est dans un état de quasi-guerre civile où les illégaux sont traqués et parqués dans des camps. C'est le même sort que *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) réserve à une soudaine arrivée d'extraterrestres vagabonds en Afrique du Sud. Les flux migratoires deviennent ainsi les symptômes hypertrophiés des inégalités sociales mais aussi de leur désenclavement national. Élités et exclus sont des catégories sociales mondialisées.

Le pouvoir c'est le contrôle social

Le pouvoir des élites fait toujours obstacle au développement de la société. Il déploie un contrôle social basé sur la violence policière dont la vocation est d'abord la défense des

puissants. Ces anticipations partagent une conception similaire de la menace que représentent la conscience et la capacité populaires à mettre l'ordre à bas et à s'emparer du pouvoir. Pour éviter la révolte, les dictatures futuristes tentent de contrôler les cœurs et les esprits. Souvent, la répression est strictement violente. Le *Big Brother* de 1984 est devenu l'icône d'un pouvoir qui mise sur la surveillance permanente et la dénonciation pour déceler les déviants et les réprimer. *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) pousse les compétences des forces de l'ordre jusqu'à pouvoir anticiper les crimes et les poursuivre, grâce à un mélange de pouvoirs psychiques et de surveillance des données numériques. Dans *Fahrenheit 451* et *Equilibrium*, c'est l'appauvrissement organisé de la culture qui garantit la stabilité de l'État. La passivité sociale y est également soutenue par l'usage de drogues, comme dans *Le meilleur des mondes*, (adapté à la télévision américaine en 1980 et 1988) où la prise de « soma » s'ajoute aux multiples moyens de contrôle mis en place par le pouvoir. Dans *Le Congrès* (Ari Folman, 2013), les substances chimiques permettent de fuir la sinistre réalité dans un univers virtuel.

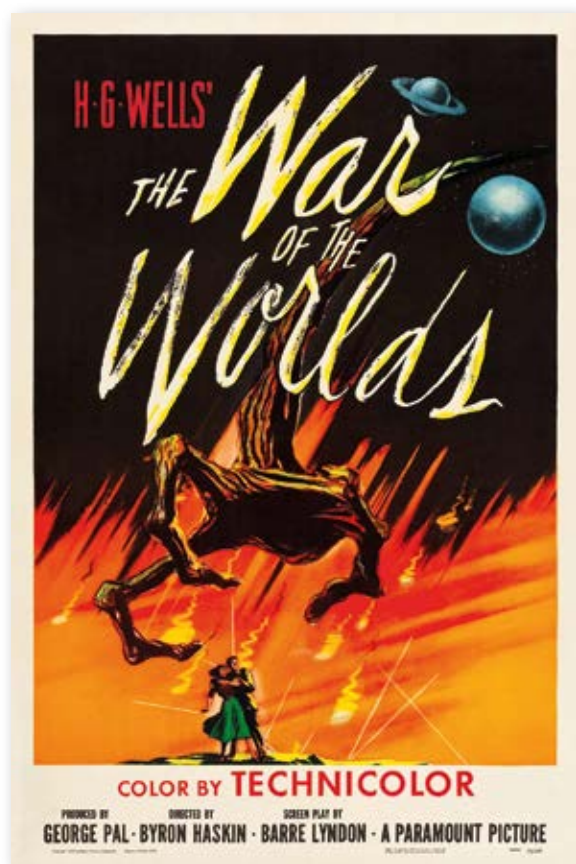
Mais c'est au sport et aux compétitions télévisées que l'anticipation accorde la place la plus récurrente. *Death Race 2000* (Paul Bartel, 1975), *Rollerball* (Norman Jewison, 1975), *Le Prix du danger* (Yves Boisset, 1983), *Running Man* (Paul Michael Glaser, 1987), *Hunger Games* (les quatre films adaptés des livres de 2012 à 2015) sont autant de films qui mettent en scène des jeux mortels dont la fascination populaire qu'ils suscitent fonde la stabilité des dictatures. Ce schéma souligne aussi le pouvoir de starification de ces spectacles qui confèrent à leurs héros vainqueurs la capacité d'entraîner la ferveur populaire et, *ipso facto*, de renverser le pouvoir. Conçus à partir des années 1970, ces récits accompagnent la conquête planétaire de la télévision domestique et le succès d'audimat toujours croissant des compétitions sportives et ludiques²⁵. Surtout, ils donnent à voir la conviction que les médias de masse sont des instruments, au moins potentiels, d'une aliénation généralisée. Notons cependant que la compétition constitue pour le cinéma, un schéma narratif efficace qui, par ailleurs, ne se soucie pas trop d'interpréter l'impact des divertissements populaires au-delà des clichés sur le prétendu pouvoir des médias de masse.

La planète : un bidonville unifié

Le cours à la globalisation, commencé il y a plusieurs siècles, s'achève dans la fiction à travers l'unification mondiale autour d'un avenir bien sombre. Pour les œuvres d'avant la Seconde Guerre mondiale, inspirées sans doute par les perspectives qu'offrait la Société des Nations (SDN, ancêtre de l'ONU), le monde semblait déjà voué à s'unifier petit à petit. En 1929, le film britannique *High Treason* de Maurice Elvey entrevoit la Seconde Guerre mondiale et



25. Comme l'illustre le rachat record à deux milliards de dollars de la plateforme de e-sport Twitch.tv par Amazon.



y oppose « les États-Unis d'Europe » à « l'Empire des États atlantiques » dont les tensions sont alimentées par des marchands d'armes et combattues par une ligue de pacifistes. En 1936, *Les Mondes futurs* (William Cameron Menzies), adapté d'une nouvelle de H.G. Wells (*La Guerre des mondes*, *La Machine à voyager dans le temps*), spéculé sur une guerre mondiale interminable entretenue par des troubles sociaux. À la faveur de la guerre froide, c'est une conception par « blocs » qui s'impose, comme en témoigne à nouveau 1984 où le monde est divisé en trois camps : l'Eurasia, Estasia et Océania.

La confrontation destructrice et nucléaire entre les superpuissances hante longtemps le cinéma puis cède sa place à des fantasmes plus confus alimentés par le terrorisme transnational qu'incarne le 11 septembre. En 1983, le film *Wargames* (John Badham) imagine comment un adolescent provoque une course démente au conflit nucléaire en défiant l'ordinateur qui contrôle le dispositif américain et qui fait croire à une attaque soviétique. La suite réalisée en 2008, *War Game: The Dead Code* (Stuart Gillard), donne à une machine similaire le pouvoir de contrôler les drones américains et remplace l'agression soviétique par une attaque biochimique terroriste sur Philadelphie. L'ambiance paranoïaque liée au terrorisme se manifeste particulièrement dans le film pour adolescents *How I Live Now* (Kevin Macdonald, 2013) où la Grande-Bretagne est dévastée par un conflit brutal qui oppose l'État à des mouvements terroristes indéfinissables qui vont jusqu'à faire sauter des engins nucléaires sur Londres. L'absence d'explication sur l'origine de cette guerre est sans doute symptomatique d'une difficulté contemporaine à donner corps aux menaces qui semblent peser sur la sécurité internationale. En mal d'ennemis identifiables, le cinéma peine à trouver des menaces crédibles. L'évolution de *Red Dawn* (John Milius, 1983) l'illustre bien : dans sa première version, l'URSS alliée à des régimes sud-américains envahit la côte est des États-Unis et provoque une résistance patriotique qui évoque explicitement la Révolution américaine. Son remake de 2012 (Dan Bradley) pousse l'in vraisemblance jusqu'à imaginer une opération similaire — et réussie — mise au compte de la Corée du Nord...

Finalement, les guerres entre nations n'inspirent pas énormément d'œuvres de science-fiction, le cinéma de guerre s'inspirant plus volontiers des conflits historiques. La réflexion aboutit souvent à une sorte d'unification politique dans un système marqué par une dérégularisation poussée. L'État se réduit à l'exercice de la force, la société civile se gère seule et mal, les conflits armés sont remplacés par une criminalité endémique favorable aux bandes armées. À l'approche de l'an 2000, *Strange Days* de Kathryn Bigelow (1995) imagine un passage du millénaire qui hésite entre fête débridée et insurrection généralisée. Certainement influencée par les émeutes de Los Angeles

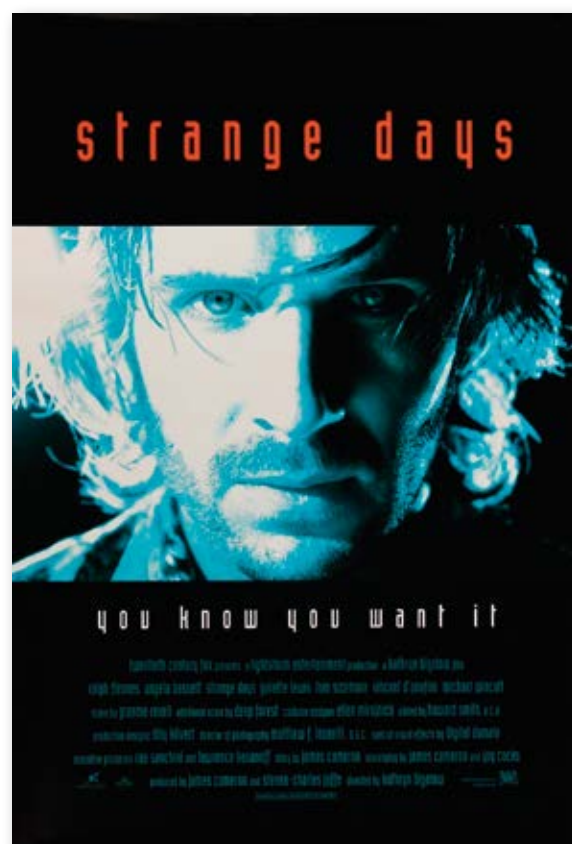
de 1992²⁶, la réalisatrice situe son action dans la mégapole californienne qui est à la fois le siège de Hollywood et le symbole de la conurbation qui guette les futurs paysages urbains²⁷.

Dans *Metropolis*, la vision du futur fait déjà de l'urbanisation démesurée un trait central du paysage d'avenir. Le développement spectaculaire des centres urbains à la faveur de la révolution industrielle s'est poursuivi pendant le xx^e siècle à la fin duquel la majorité de l'humanité réside en ville. Tout au long des œuvres d'anticipation, le cinéma a accordé une place toujours plus centrale à la ville où les populations se concentrent au détriment de la salubrité, de la sécurité et de l'écologie. Cette concentration démographique est nourrie par les peurs récentes d'une surpopulation ingérable qui épuise les ressources de la planète. Dans *Soleil vert* (Richard Fleischer, 1974), pour survivre, la population urbaine surnuméraire se nourrit de protéines humaines complaisamment vendues par une multinationale. L'appauvrissement des ressources au niveau planétaire est un thème récurrent des craintes futures qui le lie à un recul général des conditions de vie. Quand les ventres sont vides, nul besoin alors de faire appel aux médias de masse pour contrôler les populations : l'eau ou la nourriture deviennent à la fois les privilèges et les instruments des élites.

D'un cauchemar à l'autre

Les fictions qui étaient focalisées sur les régimes totalitaires traçaient une humanité ordonnée où l'individualité est effacée au profit des élites fusionnées avec l'État. L'anticipation de ces dernières décennies imagine plutôt des univers dérégularisés où les fonctions régaliennes de l'État sont à la fois privatisées et déliquescentes. Les élites sont désormais privées et fonctionnent en dehors des institutions, qui sont réduites à l'exercice de la répression (armée, police, prison...), pour asseoir leur domination sur les populations.

Dans les années 1920, dans la foulée des mouvements révolutionnaires, *Metropolis* montre un ordre qui ne tient que parce qu'il est tacitement accepté. Le prolétariat se rebelle sans rencontrer de résistances. Mais tout au long du xx^e siècle, la filmographie met un accent de plus en plus appuyé sur la brutalité du pouvoir. D'abord réduite à la capacité de services secrets à traquer les insoumis, la répression est toujours plus brutale. La police se militarise et profite des technologies de pointe qui servent indifféremment au maintien de l'ordre et à la guerre. Cette violence se dédouble d'une surveillance permanente, dont Big Brother est devenu l'icône et *Minority Report* une métaphore souvent citée depuis les révélations d'Edward Snowden relatives à la surveillance numérique de masse²⁸.



26. « Émeutes de 1992 à Los Angeles », Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Émeutes_de_1992_à_Los_Angeles

27. DAVIS Mike, *City of Quartz, Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte, Paris, 2006, 406 p.

28. « NSA Files : Decoded », *The Guardian*, www.theguardian.com/world/interactive/2013/nov/01/snowden-nsa-files-surveillance-revelations-decoded#section/1



Pour asseoir le pouvoir, le contrôle s'exerce aussi par l'appauvrissement volontaire de la culture et du savoir ou l'organisation de manifestations sportives meurtrières, échos modernes du pain et des jeux de la dictature romaine. Inspirée par l'irruption de la télévision, cette défiance face aux médias de masse se dissipe cependant depuis le début du millénaire et l'arrivée d'Internet perçu comme utile aux résistances et aux dénonciations²⁹. Désormais, il semble que la domination se passe du consentement populaire, la surveillance et la brutalité lui suffisent.

Plus largement, il est frappant de constater une défiance générale de la fiction face au pouvoir politique. Le changement et le progrès ne proviennent presque jamais d'un changement dans la gouvernance mais de la révolte et de la résistance d'une poignée de héros qui ont pour eux l'assentiment populaire. Ce schéma ne peut cependant se comprendre comme la seule manifestation d'un penchant idéologique du cinéma pour la révolution et la lutte armée. L'histoire d'un héros qui vainc un adversaire incarné par un dictateur à la seule force de sa volonté épouse largement les canons du récit épique. Raconter une âpre négociation aboutissant à un consensus serait une audace narrative peu mobilisatrice d'audience. Néanmoins, les récits d'anticipation misent sur une part de vraisemblance quant au futur qu'ils dessinent. Les modes d'exercice du pouvoir, le paysage planétaire, les problèmes qui se posent à la société relèvent d'une vision du monde dont le pessimisme appelle au progrès.

29. Dans *Captain America: The Winter Soldier* (Anthony et Joe Russo, 2014), la divulgation sur Internet des plans des adversaires qui visaient à instaurer une surveillance totale de la planète et l'élimination automatique des criminels supposés, constitue un des moyens de la lutte des héros.

MODES ET TENDANCE DE L'APOCALYPSE

Le cinéma se saisit régulièrement de l'hypothèse de la fin du monde. Ce scénario catastrophe est souvent prétexte à un cinéma spectacle qui mise à la fois sur un drame palpitant — quoi de plus fascinant que l'idée que tout le monde puisse mourir ? — et une débauche visuelle d'effets spéciaux et explosifs.

Indépendamment de ses qualités, ce thème offre deux perspectives qui permettent d'interpréter l'époque qui lui est contemporaine : qu'est-ce qui, précisément, menace la planète ou le genre humain et comment celui-ci s'organise-t-il pour résister ou survivre ? Ces deux questions semblent en effet toujours liées et expriment une lecture politique de l'époque. Leur évolution révèle à la fois des craintes globales et des sentiments partagés sur l'aptitude de la communauté humaine à y faire face. Une fin du monde qui menace ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la réponse qu'elle suscite.

Les prémisses de l'entre-deux-guerres

Avant la Seconde Guerre mondiale, seuls quelques films se sont emparés de l'hypothèse de la fin du monde. En 1916, le long-métrage danois *The End of The World* d'August Blom imagine la chute d'une comète sur la planète et ce qu'elle susciterait dans la société. Bien que réalisé en plein conflit mondial, il se concentre plutôt sur les tensions sociales et montre comment les bourgeois célèbrent l'évènement dans le faste tandis que les prolétaires profitent du moment pour « reprendre ce que les riches nous ont volé ! ». Déjà, le désastre suspend l'ordre social et révèle les lignes de rupture de la société. En 1931, le réalisateur français Abel Gance imagine aussi l'irruption d'une comète dans *La Fin du monde*, un des premiers « parlants » de l'Hexagone. Dans cette œuvre ambitieuse, la catastrophe apparaît comme une opportunité au héros, le scientifique Martial Novalic qui détecte la comète, « pour transformer le cœur des hommes ». En effet, un « échec de la conférence d'arbitrage » relatif à un accident dans le Pacifique, menace de dégénérer en conflit mondial. En s'appuyant sur le désastre à venir, le héros provoque un sur-saut moral qui passe par l'organisation d'un krach boursier et la convocation d'une conférence internationale. Tandis que riches et pauvres s'enivrent en prévision de leurs dernières heures à vivre tout en cédant à l'ultime panique, Martial Novalic obtient des États la proclamation d'une république universelle et fraternelle. La comète, finalement, ne fait qu'effleurer la Terre. Une nouvelle ère de paix peut commencer.





Dans ces deux films, l'avenir global s'articule autour de l'opposition des classes, à une époque marquée par les activités révolutionnaires et contre-révolutionnaires, qui se marie à la hantise d'un nouveau conflit mondial qu'une gouvernance intergouvernementale pourrait être en mesure d'éviter. C'est « la fin des classes et des frontières » que proclame l'utopie d'Abel Gance³⁰. L'idée que l'homme ait les moyens de la destruction de toute l'humanité n'est pas encore nettement ancrée dans l'imaginaire. Pourtant, l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale est bien présente et justifie le pacifisme des réalisateurs comme Abel Gance. En 1936, le souvenir de 14-18 est au cœur du désastre qu'imagine le film britannique *Les Mondes futurs* scénarisé par l'auteur de science-fiction H.G. Wells. En 1940, un conflit mondial éclate et va entraîner l'humanité dans une guerre interminable, où abondent les gaz, qui culmine dans le décès de la moitié de l'humanité du fait d'une peste d'origine militaire. Finalement, une gouvernance mondiale émerge et donne le pouvoir aux scientifiques dont le règne technocratique rétablit le progrès, seulement contrarié par quelques nostalgiques résistants inspirés des mouvements anti-techniques des luddites. À l'instar du film de Gance, la fin du monde, en l'occurrence de la civilisation, offre l'opportunité d'une unification pacifique planétaire placée sous le signe de la morale et de la raison scientifique.

Frissons atomiques

Les bombardements de Hiroshima et de Nagasaki, puis la course à l'arsenal nucléaire et l'équilibre de la terreur qui en découle marque profondément l'ambiance des relations internationales et la culture populaire. En 1962, la crise des missiles de Cuba place la confrontation américano-soviétique au bord du précipice. Désormais, il semble acquis que l'homme s'est doté des moyens de sa propre destruction et que celle-ci est de l'ordre du probable si une guerre éclate. La science dont les bienfaits semblaient prometteurs d'un progrès social devient soudainement l'acolyte de la pire des hypothèses, largement relayée par les campagnes d'information publique sur les risques d'une guerre atomique³¹. Dès le début des années 1950, des films de série « B » ou à petits budgets s'emparent du thème. Dès ce qui est sans doute un des premiers du genre, les traits d'une abondante filmographie sont posés. Dans *Five* de Arch Oboler (1951), un spécialiste de l'horreur, un conflit nucléaire (illustré par les images célèbres d'un essai américain sur l'atoll des Bikini) a dévasté la planète et l'histoire s'attache à décrire ce qu'il advient à une poignée de survivants : « a story about the day after tomorrow ». Les circonstances amènent des individus qui n'ont rien en commun à se côtoyer. Dans *Five*, comme dans *Le Monde, la*

30. À l'époque de *La fin du monde*, l'ancêtre de l'ONU, la Société des Nations, prétend encore pouvoir réguler les conflits armés. Le film sort en 1931, année de l'invasion de la Mandchourie par le Japon, premier conflit qui mettra à mal les ambitions de l'institution. En outre, la globalisation s'évalue déjà à la santé des bourses comme l'illustre à sa manière le film, certainement inspiré par le crash de 1929 et ses conséquences quasiment planétaires.

31. Pour saisir l'ambiance paranoïaque entretenue par la communication politique pendant la guerre froide, voir le documentaire *The Atomic Cafe* de Jayne Loader, Kevin Rafferty et Pierce Rafferty, 1982.

chair et le diable (de Randal MacDougall, 1959), la survie d'un petit groupe permet d'introduire la question raciale en montrant comment un noir affronte les préjugés de blancs³².

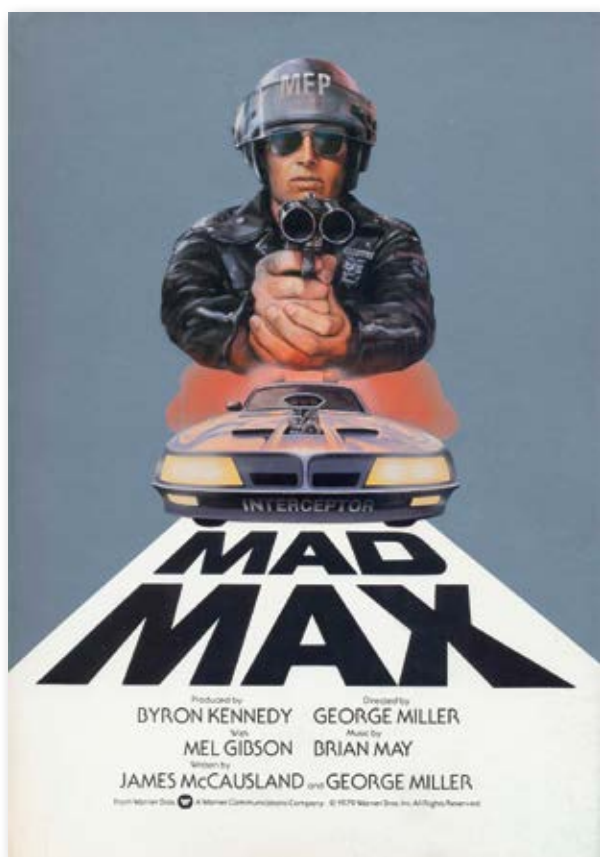
Contrairement aux quelques films de l'entre-deux-guerres, la plupart des fictions apocalyptiques consécutives à 1945 préfèrent se focaliser sur les individus et questionner la capacité des survivants à faire société plutôt qu'à narrer l'histoire des nations. Cette approche traduit peut-être une sorte de fatalisme : si une guerre nucléaire éclate, elle mènera inmanquablement à la destruction totale, telle la Seconde Guerre mondiale qui n'a pu s'achever que par la défaite matérielle de l'Axe au prix le plus fort. Dans *On The Beach* (Stanley Kramer, 1959), les ultimes survivants de l'holocauste nucléaire résident en Australie et attendent avec fatalité l'arrivée de la radioactivité mortelle.

Au niveau international, ni les États, ni la jeune ONU, ne semblent en mesure de constituer un obstacle à la logique destructrice qui s'enracine dans l'imaginaire de la guerre froide. Ce n'est qu'en dehors d'un conflit ouvert que la fiction admet que les États puissent s'entendre. Dans le film britannique *The Day The Earth Caught Fire* (Val Guest, 1961), deux tests nucléaires simultanés américain et soviétique provoquent un choc qui décale l'axe de la planète au risque de détruire l'humanité. Pour contrer cette catastrophe, « les quatre grandes puissances » (la Chine n'est pas encore un membre permanent du Conseil de sécurité de l'ONU) renoncent à la course à l'armement nucléaire puis l'ensemble des États s'accordent sur un plan désespéré qui consiste à larguer de nouvelles bombes pour rétablir l'axe terrestre. Face à cette concorde soudaine, un personnage ironise : « bravo, il n'aura fallu qu'un million d'années ». Dans *The Day The Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), un extraterrestre, ambassadeur d'une sorte d'ONU intergalactique, débarque sur la Terre pour imposer aux nations une régulation de l'arsenal nucléaire sous peine de détruire l'humanité, trop infantile pour disposer d'une telle arme³³. Mais l'optimisme est rarement de mise. Dans *Docteur Folamour*, Kubrick décrit les efforts diplomatiques désespérés qu'entreprend le président américain pour avertir son homologue soviétique d'un bombardement accidentel et éviter, vainement, une escalade meurtrière.



32. Mais aussi comme dans *La nuit des morts-vivants* (George Romero, 1968).

33. DELCOURT Barbara, *Le jour où la Terre s'arrêta* (Robert Wise, 1951): la souveraineté est-elle un concept intergalactique ?, Centre de droit international, ULB, 16 décembre 2014, cdi.ulb.ac.be/le-jour-ou-la-terre-sarreta-robert-wise-1951-la-souverainete-est-elle-un-concept-intergalactique-une-analyse-de-barbara-delcourt/#more-2287



Durant les Trente Glorieuses, la fiction relative à l'arme nucléaire reste fascinée par la catastrophe globale et traduit de la sorte que c'est le monde tout entier qui semble suspendu au fragile équilibre de la terreur. Surtout exploré par le cinéma occidental ou japonais (influencé pour sa part par le traumatisme de Hiroshima et de Nagasaki), l'holocauste nucléaire est rare dans le cinéma soviétique qui exploite essentiellement le thème héroïque de la Seconde Guerre mondiale pour parler de la guerre froide. Si le réalisateur Andreï Tarkovsky évoque sans beaucoup de précision un conflit dévastateur dans *Le sacrifice* (1986), *Lettres d'un homme mort* de Konstantin Lopouchanski (1986), profitant sans doute de la glasnost de Gorbatchev, est plus frontal : des explosions nucléaires entraînent toute l'humanité dans sa perte, quelques survivants se débattent pathétiquement, mus par l'espoir qu'ils ne sont pas les derniers.

Des deux côtés du mur de Berlin, l'arme atomique suscite avant tout de l'inquiétude et nourrit des fictions qui œuvrent à délégitimer son usage et sa possession. Si elle est d'abord un prétexte cinématographique pour filmer le spectacle fascinant de l'apocalypse et frissonner à l'idée d'une disparition soudaine des sociétés organisées, elle soutient toujours des propos pacifistes et dénonciateurs. Sans trop chercher à blâmer l'un ou l'autre camp, le cinéma considère comme acquise l'hypothèse de l'escalade automatique qui mènera à la fin du monde. La guerre doit donc être évitée bien qu'elle engendre un genre nouveau : le post-apocalyptique. Quelques plans d'explosion nucléaire introductifs suffisent désormais à planter le décor vraisemblable d'une planète et d'une humanité dévastées, livrées à un nouveau Far West où les cowboys s'appellent Mad Max.

La quadrilogie de George Miller entamée en 1979 trace le parcours qui mène au monde d'après la catastrophe : dans *Mad Max 1* et *2*, la raréfaction du pétrole pousse les États à se faire la guerre et sape les fondements de la société qui dégénère dans une violence débridée. *Mad Max* débute policier dans un monde dont le contrat social s'effrite avant de subir, dans *Mad Max 3*, *Le dôme du tonnerre*, un conflit nucléaire qui enterre définitivement la société moderne. Le choc pétrolier des années 70 devient alors un nouvel argument de conflit et permet au cinéma apocalyptique d'éclipser petit à petit l'influence de la guerre froide sur l'imagination du désastre tout en continuant d'exploiter la puissance de feu atomique. Peu de temps après la chute du mur de Berlin, *Terminator 2*, *Le jugement dernier* de James Cameron offre en 1991 une saisissante mise en scène d'explosion causée par une intelligence artificielle.

Dans les années 2000, l'arme atomique quitte le cadre étatique pour devenir l'arme terroriste par excellence³⁴, soutenue par la crainte d'une dispersion de l'arsenal, consécutive

34. La saison 2 de la série *24h* (2002-2003) est centrée sur la menace atomique que fait peser un groupe terroriste islamiste.

notamment à la dissolution de l'URSS. Dans *La Somme de toutes les peurs* (Phil Alden Robinson, 2002), une bombe perdue lors de la guerre du Kippour qui opposa Israël à l'Égypte et la Syrie, est récupérée 30 ans plus tard par un groupe terroriste néonazi transnational qui la fait exploser lors d'un match de football. Soutenu par des factions dissidentes de l'armée russe, il veut provoquer une guerre dévastatrice entre la Russie et les USA. Mais qu'importe son origine, désormais, nul besoin de décrire l'apocalypse atomique pour qu'on la reconnaisse. Dans *The Road* (John Hillcoat, 2009), la survie désespérée d'un père et de son fils dans un monde mort est consécutive à un éclair inexpliqué que le spectateur peut aisément assimiler à un conflit nucléaire.

Angoisses environnementales

Depuis le début du cinéma, la catastrophe naturelle est un ressort dramatique récurrent : éruption volcanique, tremblement de terre, déluge, etc. Avant que l'homme ne fasse la preuve de son potentiel destructeur, les premiers films apocalyptiques misaient sur une chute de comète ou un fléau d'inspiration biblique. Fidèle à cette veine, Hollywood la perpétue régulièrement et en profite pour surenchérir en matière d'effets spéciaux. Puisque la menace est exogène à l'humanité, comment celle-ci se mobilise-t-elle pour tenter de la contrer ? La catastrophe naturelle devient souvent le prétexte d'une concorde universelle : les nations s'allient pour tenter de l'éviter. Dans *Armageddon* (Michael Bay, 1998), une équipe internationale d'astronautes tente d'exploser le météore qui menace la planète là où dans *Sunshine* (Danny Boyle, 2007), pareille équipée cherche à rallumer le soleil. Dans *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), la démarche n'évite pas un tsunami mais, les États-Unis, à la manière du projet eugéniste du docteur Folamour de Kubrick, organisent le refuge de l'élite dans de gigantesques sous-sols aménagés. Dans *2012* (Roland Emmerich, 2009), aucune défense n'est possible. Le déluge submerge jusqu'à l'Himalaya produisant une alliance internationale qui construit de gigantesques arches pouvant sauver une fraction de la population mondiale. *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) ne raisonne pas autrement : devenue inhabitable, la population mondiale n'a d'autre choix que de la quitter dans de gigantesques vaisseaux. Implicitement, ces scénarios instaurent la pertinence d'une gouvernance mondiale, souvent animée par les États-Unis, qui se traduit par la fondation d'une nouvelle société méritocratique constituée des élites scientifiques, culturelles ou politiques qui se passe souvent implicitement des plus pauvres ou des non-qualifiés (sans parler des populations des pays en voie de développement).

Aux côtés d'une fin du monde provoquée par une nature aveugle, les années 1970 ont lentement installé une autre cause dans l'arsenal des scénaristes : la crise écologique. En 1970, *No Blade of Grass* (de Cornel Wilde) s'ouvre sur un constat critique qui anime toujours les inquiétudes environnementales : « Au début des années 70, la dégradation de l'environnement avait atteint un point





de non-retour. On entendait de beaux discours sur la sauvegarde de la planète, mais en pratique, rien n'était fait ». Des images de marée noire, d'enfants faméliques, d'explosion nucléaire introduisent l'idée « qu'un jour, la Terre n'en peut plus ». Une maladie des plantes s'installe. Elle rend impropre leur consommation et compromet l'agriculture mondiale provoquant une famine généralisée. Moins brutale qu'une destruction nucléaire, cette catastrophe pousse l'État impuissant à démultiplier les mesures de sécurité brutales tandis que le chaos s'étend jusqu'à la guerre civile généralisée et sans espoir. « Ce film n'est pas un documentaire, mais aurait pu l'être », conclut la voix off, ouvrant la voie au catastrophisme écologique cinématographique qui anime ponctuellement la fiction jusqu'à nos jours.

Bien que les fins du monde motivées par une crise écologique d'origine humaine au sens strict soient relativement rares, elles ont petit à petit remplacé l'holocauste nucléaire au rang des catastrophes vraisemblables et singulièrement depuis le passage au nouveau millénaire. *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995) est sans doute le premier à justifier une fiction post-apocalyptique à la Mad Max à partir d'un réchauffement climatique d'origine humaine. En 2004, *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004) met en scène une véritable déferlante de désastres dus au réchauffement : tornades, tsunamis, glaciation soudaine... qui laisse les Nations unies et la présidence américaine, d'abord sceptiques, impuissantes.

La responsabilité humaine dans une dégradation écologique semble justifier des critiques adressées à la société dans son ensemble. Dans le dessin animé *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008), la planète est désertée face à un amoncellement ingérable de déchets et laissée aux soins de robots d'entretien. Les terriens se sont réfugiés dans des vaisseaux spatiaux et sont biberonnés par une robotique à ce point efficace qu'ils en sont devenus obèses et voués aux seuls divertissements. La gouvernance a totalement cédé sa place à l'automatisation, seul le capitaine du vaisseau dispose des moyens de prendre des décisions. La satire *Idiocracy* (Mike Judge, 2006) exerce un raisonnement similaire : de plus en plus abrutie et dans l'indifférence générale, l'humanité moderne dérive vers un désastre écologique fatal.

Dans *Interstellar*, bien que l'origine humaine de l'épuisement des ressources naturelles ne soit pas explicite, la dégradation environnementale s'accompagne d'une régression de la science et de la technique. La conquête spatiale, triomphe de la science du ^{xx}e siècle, est désormais présentée comme un mythe trompeur. Pour sa part, le remake de *The Day the Earth Stood Still* (Scott Derrickson, 2008) substitue la dégradation d'origine humaine de l'écosystème terrien à l'arsenal nucléaire pour justifier qu'une intelli-

gence extraterrestre veuille éliminer l'humanité, comme on le ferait d'un parasite nuisible. À défaut, c'est la nature elle-même qui se charge de cette opération d'autodéfense dans *Phénomènes* (Night Shyamalan, 2008) où la végétation émet soudain des phéromones qui poussent les humains au suicide. Le film narre les conséquences d'un premier avertissement de la nature mais conclut sur le déni politique de l'urgence écologique et laisse supposer

que la nature va finalement porter le coup de grâce à l'humanité. Dans l'adaptation coréenne de la bande dessinée française *Le Transperceneige* (Bong Joon-ho, 2013), la glaciation qui a dévasté l'humanité est la conséquence d'une tentative échouée de réguler le réchauffement climatique. Réfugiés dans un train qui tourne sans fin dans un désert glacé, les survivants ont reproduit une société de classes opposant des misérables inutiles à une élite qui coule des jours heureux en première classe. Le conflit social qui en résulte menacera jusqu'à la perpétuation du refuge ferroviaire.

Lorsqu'il s'agit d'écologie, l'impuissance politique des États et du système international face à la crise écologique est largement partagée par la fiction. Elle opte alors pour une mise en accusation de la société dans son ensemble, incapable de faire preuve de l'intelligence collective qui serait nécessaire à sa survie et à la préservation de la planète. Si ce fatalisme exclut rarement le traditionnel *happy end* cinématographique (dont la présence est adossée aux ambitions populaires des films), il en fait profiter les quelques héros conscients de la gravité de la situation tandis que le reste du monde est bien souvent sanctionné par les effets catastrophiques de la négligence. Dans cette veine cinématographique, les États, l'économie, la science et la société partagent ensemble l'inculpation adressée par les récits.

Des Martiens aux zombies, de la guerre frontale à la guerre civile

Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle menace s'installe dans l'imaginaire populaire : les extraterrestres et leurs soucoupes volantes. Si *The Day the Earth Stood Still* s'adresse à la menace nucléaire, il est aussi un des premiers films à poser deux dimensions du thème : les créatures menacent l'humanité et leur action force les nations à s'unifier. En 1953, le roman de Wells, *La Guerre des mondes*, est porté à l'écran par Byron Haskin et synthétise une formule qui aura de beaux jours : « Par-delà le gouffre de l'espace, sur la planète Mars, des êtres possédant un intellect aussi vaste que froid et impitoyable, contemplaient notre Terre avec des yeux d'envie et lentement, sûrement, dressaient des plans contre nous. » Dans ce schéma, les nationalités s'estompent. Agressée sur un mode militaire, l'humanité se rassemble. La plupart des films qui déclinent l'attaque extraterrestre décrivent la mobilisation générale. Dans *La Guerre des mondes*, « Washington est en contact constant avec les autres nations » tandis que les informations relatives à l'invasion sont centralisées par l'ONU. Finalement, les efforts militaires s'avèrent vains mais l'envahisseur meurt empoisonné par les bactéries de l'atmosphère terrienne.





Souvent, la résistance humaine s'avère efficace. Dans le film japonais *Battle in Outer Space* (Inoshirô Honda, 1959), l'ONU prend les commandes de la contreoffensive. Nous sommes en 1959, quelques années après la guerre de Corée qui constituait alors la première — et la seule — expérience d'une armée officiellement coordonnée par l'organisation internationale. Dans le film, une expédition spatiale sous étendard onusien (et commandement japonais) va repérer la base extraterrestre sur la Lune. Informée de la menace, « la Terre se transforme en un organisme combattant avec un seul

point de vue ». Partout sur la planète, les opinions publiques plaident pour une unité internationale qui permettra de combattre efficacement l'adversaire.

Après la chute de l'URSS et la guerre du Golfe dont ils ont pris les commandes, les USA se profilent comme la seule superpuissance capable de mobiliser les nations. *Independence Day* (Roland Emmerich, 1997) incarne parfaitement la *pax americana* que Washington, à l'ère Clinton, entend promouvoir. Face à la puissance destructrice venue de l'espace, le président américain *himself* s'apprête à mener l'ultime bataille et galvanise ses hommes à la date de la fête nationale qui donne son titre au film : « Et si nous remportons notre victoire, le 4 juillet ne sera plus connu comme le jour de la fête nationale américaine, mais comme le jour où le monde a déclaré d'une seule voix : nous n'entrerons pas dans la nuit sans combattre ! » Magie de l'invasion, la planète devient l'Amérique. L'agression spatiale, peu soucieuse des frontières politiques offre presque toujours l'opportunité d'une intégration et d'une pacification planétaires qui prend la forme d'une alliance militaire mondiale³⁵.

Si une invasion organisée venue des confins galvanise l'efficacité politique et militaire du concert des nations, les menaces chaotiques que représentent les contagions semblent ne pas réussir à produire les mêmes effets. Les souvenirs de la grande peste médiévale ou de la grippe espagnole de 1918 alimentent depuis longtemps les craintes. Au cinéma, plusieurs œuvres imaginent qu'une pandémie d'origine virale puisse condamner la planète tout entière, singulièrement dans une société globalisée où les allées et venues sont tellement nombreuses qu'elles en deviennent incontrôlables. Dans *L'Armée des 12 singes* (Terry Gilliam, 1995), c'est en dispersant un virus mortel dans divers aéroports qu'un scientifique cause la disparition de 99 % de l'humanité. Alimentée par les craintes liées à Ebola et la propagation du sida, *Alerte !* (Wolfgang Petersen, 1995) imagine la menace mondiale que représenterait un virus mortel et narre la course contre la montre qui oppose une armée résolue à détruire les porteurs par la force, nucléaire s'il le faut, et un médecin qui réussira à identifier un vaccin. *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011) extrapole pour sa part les craintes déployées par les médias et l'OMS à l'occasion de la grippe H1N1 en 2009. La menace virale apparaît comme un autre cas de figure où la gouvernance mondiale s'impose comme une nécessité.

35. Sorti la même année qu'*Independence Day* et bien que parodique, *Mars Attack* de Tim Burton (1996) montre exactement la même chose : les États-Unis, représentés par leur président, tentent désespérément de coordonner la résistance avant de lui-même succomber à l'ennemi.

Si la plupart des virus sont souvent vaincus, il reste un cas d'espèce où le désastre global est dominant : le zombie. D'origine fantastique, virale ou tout simplement inexplicable, le « mort-vivant » d'origine haïtienne hante le cinéma d'horreur depuis les années 1940. *La Nuit des morts-vivants* de George Romero (1968) fonde véritablement le mythe contemporain d'une contamination planétaire par morsures et griffures. Régulièrement porté à l'écran, le zombie connaît ses heures de gloire hollywoodiennes dans les années 2000, avec *28 jours plus tard* (Danny Boyle, 2003) et *The Dawn of the Dead* (Zack Snyder, 2004). Depuis, le cinéma décline le même schéma, sur des tons qui vont de la comédie au drame intime, en passant par la série télévisée (*The Walking Dead* depuis 2010).

Qu'il titube, court ou rampe, le zombie a la faculté de faire s'effondrer la société tout entière en dépit des résistances les plus brutales des forces armées ou policières. Presque immanquablement, le monde est dévasté, devenant un territoire post-apocalyptique accueillant aux intrigues basées sur les survivants et leur tentative de refaire société dans un monde hostile. En 2013, la superproduction *World War Z* (Marc Foster, 2013) se focalise sur les tentatives de contrer l'épidémie. Le héros est aussi un fonctionnaire onusien (et américain) qui reprend du service pour participer aux opérations coordonnées à partir de navires de guerre où l'armée américaine s'est alliée aux agences de l'ONU. À la poursuite de l'origine du virus, le héros parcourt la planète et permet au film de spéculer sur l'efficacité des réponses des différentes nations face à la menace. Ainsi, Israël, plus habitué que d'autres États, selon le film, aux menaces sécuritaires semble résister à l'invasion épidémique. La situation est d'ailleurs bénéfique : juifs et musulmans cohabitent dans le refuge et prient ensemble. Hélas, le son des prières donne un regain d'énergie aux zombies qui finissent par franchir le mur qui protège Jérusalem pour décimer les habitants.

L'interprétation de cette séquence a déchaîné les passions : est-ce l'apologie de la politique sécuritaire d'Israël ou une critique³⁶ ? Quoi qu'on en pense, *World War Z* illustre que la fiction apocalyptique relève souvent d'un exercice de « stress test » spéculatif sur la capacité des gouvernements et de la société à faire face à une menace mortelle. Or, les invasions extraterrestres et les contaminations mortelles produisent deux résultats diamétralement opposés. L'agression coordonnée et à sa manière rationnelle d'une intelligence externe impose une réponse militaire globale qui s'avère souvent efficace : sur le mode des films de guerre, l'humanité résiste et vainc l'envahisseur. En revanche, lorsque la menace surgit au sein des populations elles-mêmes, le système finit par s'effondrer faute d'avoir su réagir adéquatement. Le schéma militaire traditionnel qui prévaut dans les films d'invasion martienne s'avère habituellement inefficace dans une situation qui s'apparente à la guerre civile. C'est parfois même le fait d'avoir suivi cette voie martiale coûte que coûte qui contribue à l'échec de l'entreprise. Dès lors, le succès plus récent des films de zombie traduit peut-être l'impression d'un passage d'un monde où l'équilibre est garanti par les États et leurs moyens à une société globalisée dont les spasmes chaotiques défient moralement les politiques traditionnelles.



36. « What 'World War Z' Says About Israel », *Haaretz*, 8 juillet 2013, www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/1.534103



La fin justifie les grands moyens

L'imagination féconde des scénaristes ne cantonne pas la fin du monde aux quelques exemples qui ont été cités : l'avènement de l'Antéchrist, un déluge biblique, l'agression soudaine de monstres géants, l'œuvre d'un savant fou, l'agressivité d'un super-vilain sociopathe... sont parmi les autres nombreuses options. Mais transversalement à toutes ces œuvres, le cinéma populaire acte que l'avenir planétaire est suspendu à des causes communes. Les désastres outrepassent les frontières et unissent dans la peur et la surprise les populations du globe. La fin du monde apparaît alors comme un cri de ralliement qui traduit à la fois l'impression de globalisation et le sentiment qu'une gouvernance internationale reste à inventer.

Le thème apocalyptique porte en lui une évaluation paradoxale de la capacité de l'humanité à gérer son avenir. Lorsque la cause du désastre est d'origine humaine, comme la guerre atomique, la crise environnementale ou une épidémie mal gérée, le cinéma souligne à grand renfort de catastrophes la responsabilité collective qu'endossent les grandes puissances, les gouvernements ou la société dans son ensemble. La perspective est alors bien sombre : l'homme court à sa perte. Seuls quelques élus héroïques survivront. Cependant, dès lors que la menace mortelle est identifiée et qu'elle agit, les divergences et les conflits s'estompent pour favoriser une alliance qui se recroqueville sur la seule chose que les hommes semblent capables de faire ensemble : se battre contre un adversaire.

Adapté du *comic book* d'Alan Moore et Dave Gibbons écrit dans les années 1980, *Watchmen* de Zack Snyder (2009) pousse le raisonnement à son terme. Afin d'extirper l'humanité des crises répétées qui la secouent, des superhéros mettent en scène une menace fictive qui force les gouvernements à s'unir. Toutefois, il s'agit de l'apanage des États. Leur rationalité, guidée par l'urgence et les choix pragmatiques, conduit à la mobilisation. Mais la même agression produit l'effet inverse sur la société : zombies, tornades, radiations ou déluges de feu désunissent souvent les liens sociaux pour aboutir à une dynamique du chacun pour soi qui contribue à la destruction de la civilisation. Ainsi, l'apocalypse combine une vertu d'essence guerrière qui noue les nations et un effet dissolvant des relations sociales qui balisent le quotidien ordinaire.

Si le cinéma américain porte régulièrement ce processus à l'écran, c'est sans doute qu'il est lui-même devenu la machine fictionnelle qui profite le mieux de la globalisation planétaire en fournissant aux audiences du monde entier des histoires qui doivent, finalement, faire sens pour tous. Dès lors, la menace porteuse à la fois de paix et de désastre mondiaux constitue le récit transfrontalier par excellence, prétexte au grand spectacle absolu et explosif que constitue le *blockbuster*.

LORSQUE LE CINÉMA POPULAIRE PHILOSOPHE SUR LA SOCIÉTÉ

Les cinémas d'anticipation et apocalyptiques partagent la même interrogation : que se passe-t-il si nous menaçons notre monde d'un problème contemporain poussé à son paroxysme ? Ces deux veines scénaristiques traduisent avec clarté les préoccupations du moment et s'offrent comme des avertissements dont la portée cauchemardesque est proportionnelle à la perception de la pertinence du sujet par les publics.

À l'heure de la surveillance de masse numérique, *1984* et *Minority Report* sont devenues des œuvres de fiction dont les qualités dramatiques importent peut-être moins que la valeur prophétique que la culture populaire leur attribue. Mais considéré dans son ensemble, ce cinéma porte en lui une réflexion de fond sur ce qui constitue la société humaine. Dans des circonstances extrêmes, comment l'homme se révèle-t-il ? La plupart des films combinent à ce sujet deux visions diamétralement opposées. Souvent, face à une catastrophe ou dans un contexte totalitaire, l'homme s'avère à la fois loup et agneau.

La nature de l'homme, c'est la guerre

Pour le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679), la guerre est au principe des relations sociales dès lors que ce qui prime pour l'individu, c'est son sentiment de sécurité. Selon cette conception, l'État (ou le monarque) peut prétendre réguler la société s'il offre comme contrat social qu'il assure la sécurité des biens et des corps. « L'homme est un loup pour l'homme » tant que rien ne lui garantit la paix. Dès lors, lorsque le cinéma imagine une déstabilisation des structures sociales et tout particulièrement de l'autorité, les personnages entrent, même contre leur gré, dans une guerre qui les oppose les uns aux autres, amplifiée comme un cercle vicieux par l'insécurité matérielle et biologique. Les films de zombies ou post-apocalyptiques offrent presque systématiquement une interprétation de cet ordre en supposant un recul total des autorités pour imaginer ce que serait la réaction du citoyen laissé à lui-même et plongé dans une sorte « d'état de nature » qui correspondrait à l'humanité dépourvue de contrat social.

Panic in Year Zero de Ray Milland (1962) illustre radicalement cette conception de la société. Une attaque nucléaire surprend les États-Unis. Une famille partie en weekend à la campagne échappe à la destruction de Los Angeles. Dans la panique générale, soudain investi de la mission de protéger les siens, le bon père de famille lève toutes ses réserves : il vole, frappe, tue pour trouver refuge dans une grotte où il reste en état d'alerte contre les inévitables rôdeurs en blouson de cuir qui voudraient s'en prendre à eux. Pour lui, c'est simple : « Deux et deux ne font plus quatre. À l'heure actuelle, il n'y a plus de logique. Dans les semaines prochaines, pour survivre, ce sera chacun pour soi. », « Quand la civili-



sation redeviendra civilisée, je la rejoindrai », complète-t-il et finalement, seul le retour de l'armée dans la zone dévastée restaure l'ordre qui s'était évanoui avec l'État.

Pour le sociologue Max Weber (1864-1920), l'État se caractérise par le monopole de la violence légitime. Il confisque la violence aux individus et son pouvoir s'appuie sur l'exercice de cette violence qui garantit à la fois le contrat social (en pourchassant le crime et en rendant la justice) et sa propre perpétuation. Sous la perspective dite réaliste, qui s'appuie sur ces conceptions, les relations internationales reproduisent à l'échelle des relations interétatiques ces principes « naturels » qui fondent le politique. Entre eux, les États seraient des loups et poursuivent leurs besoins de sécurité et de puissance. Lorsque le cinéma imagine une guerre atomique consécutive à une escalade incontrôlée et à une compétition totale, comme dans *Mad Max III*, il pousse ce raisonnement à son paroxysme pour mettre en scène un monde doublement hobbesien : celui d'une guerre totale des États qui mène finalement à une disparition par autodestruction des monopoles de la violence pour établir un monde où règne la loi « naturelle » du chacun pour soi. Le cinéma d'anticipation poursuit aussi cette logique lorsqu'il pousse à son maximum la violence d'État exercée contre les citoyens au nom même du contrat social et de la sécurité de tous (prétendument menacée, par exemple, par des terroristes) ou, *a contrario*, lorsque l'État se réduit à un pur exercice de la violence au profit d'une élite, laissant le reste du corps social se débattre dans une jungle criminelle qui n'a rien à envier aux univers « post » étatiques dévastés par une catastrophe.

La nature de l'homme, c'est l'échange

Sous l'angle « réaliste », la paix ne s'obtient que par la force ou l'équilibre des puissances. Cependant, au XIX^e siècle, des approches plus optimistes défendent que ce n'est pas tant la sécurité qui peut garantir la stabilité sociale que la poursuite de la prospérité. Cette perspective libérale s'inspire notamment du projet de la « paix perpétuelle » d'Emmanuel Kant (1724-1804) qui imagine un monde régulé par le droit plutôt que par la violence. Pour le

bien des échanges, il faut soutenir une société transnationale qui diffuse des intérêts convergents au-delà des frontières et le développement des organisations supranationales qui régulent le monde *contre* la violence et non plus *par* elle. La Société des Nations imaginée dans la foulée de 14-18, la fondation des Nations unies au sortir de 40-45 puis la démultiplication des organisations intergouvernementales ou régionales (comme l'Union européenne) s'inscrivent dans la poursuite de cet idéal pacificateur fondé sur l'échange commercial et la régulation juridique des tensions.

Si en apparence, le cinéma populaire s'accorde largement pour penser la société en termes de tensions violentes, on peut également constater que le processus dramatique qui l'anime repose souvent sur la lutte contre cette violence et l'espoir d'un monde meilleur. Tout se passe comme si le cinéma posait à la fois le constat d'une nature belliqueuse de la société tout en confiant la mission à ses héros de surpasser cet état. Comme le montre le cinéma d'apocalypse, le surgissement de la menace existentielle amène souvent les gouvernements du monde à s'allier et, parfois, à produire une nouvelle configuration pacifiée. Au niveau de la société, si les univers d'anticipation sont pessimistes, l'action des personnages vise aussi à corriger les maux et plaide pour une nouvelle gouvernance. Le scénario est alors habité d'une tension entre l'injustice pragmatique portée par l'adversité et l'idéal moral qui anime le combat du héros et qui instaure ce même héroïsme.



Ce cinéma s'achève volontiers sur un *happy end* qui s'apparente à la fondation d'un nouveau monde. Lorsque les résistances s'opposent aux autoritarismes et aux menaces, c'est bien souvent au profit d'une société meilleure, prospère et libre. Parmi d'innombrables exemples, contre les hordes de zombies qui ont dévasté l'humanité, le héros de *Je suis une légende* (Francis Lawrence, 2007) incarné par Will Smith, permet la création d'un vaccin qui permettra à une communauté de participer à la « renaissance de l'humanité ». Le film s'achève sur l'arrivée des survivants dans un village paisible sur lequel brille le soleil de l'avenir. Dans *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015), c'est cette quête d'utopie et d'alternatives qui anime le combat de Furiosa. À défaut de trouver la « Green place », l'oasis paradisiaque derrière lequel elle courrait, elle le fondera elle-même en renversant le pouvoir sanguinaire d'*Immortan Joe*. Ainsi, à l'apocalypse et à la barbarie qui donnent pourtant ses reliefs à son spectacle, le cinéma répond volontiers par l'instauration de l'utopie.

La nature de l'homme, c'est la culture

Cette dichotomie entre l'idéalisme des héros, qu'il soit d'inspiration libérale ou révolutionnaire, et le pessimisme réaliste des univers anime une très grande part du cinéma populaire. Si elle traduit dans l'univers des fictions les débats politiques de son époque, elle accredit pour une large part que la résolution des tensions passe par la victoire de la morale sur la nature. Pourtant, depuis la Seconde Guerre mondiale, les sciences humaines défendent largement que cette perspective soit biaisée. Au fond, il n'y aurait pas de nature humaine à proprement parler, ni de morale absolue. Mais bien une perspective construite par la culture elle-même, une idéologie qui présente les choses sous cet angle et qui anime l'action politique. Dans le domaine des relations internationales, il n'y aurait pas une tendance perpétuelle des États à poursuivre leur quête de puissance ni un cours irréversible à une gouvernance supranationale, juridique et libérale qui « finira l'histoire³⁷ ». La gouvernance dépendrait d'abord de la manière dont l'acteur, qu'il soit individuel ou collectif, conçoit sa position dans le système, définit ses valeurs et ses intérêts et agit en conséquence.

Le cinéma n'est pas sans offrir des œuvres qui épousent, de près ou de loin, cette analyse constructiviste. Dans la comédie grinçante de science-fiction *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1998), la Terre est une fois de plus menacée par une invasion extraterrestre. Le film décrit comment des jeunes s'embrigadent avec enthousiasme dans un engagement militaire contre des extraterrestres menaçants et triomphent. Au second degré toutefois, *Starship Troopers* est une critique féroce du militarisme, du système des médias et des orientations politiques des États-Unis. La propagande militaire, menée par une élite habillée comme des agents de la Gestapo, fait des « arachnides » des monstres qu'il faut détruire sans pitié, conduisant à ce qui



37. Pour reprendre l'expression de Francis Fukuyama adoptée lors de la chute du mur de Berlin, Francis Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, Flammarion, Paris, 1992, 452 p.



s'apparente à un génocide. C'est bien la manière dont l'ennemi est élaboré qui est explorée dans le film et qui justifie la brutalité qu'il met en scène.

Toujours dans le registre de la science-fiction, exploitant la veine ouverte par le roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes* : *L'Affrontement* (Matt Reeves, 2014), imagine un monde dévasté par un virus où survivent quelques poches de résistants qui cohabitent à distance avec des singes intelligents qui s'éduquent mutuellement. La tension entre les humains et les singes dépend de la manière dont les deux camps se perçoivent. Amitié, compétition ou indifférence sont des perspectives animées par des personnages aux idéologies contradictoires et qui influencent chacun le cours des événements. La guerre n'est donc pas tant un état de nature dans cet univers post-apocalyptique que le résultat d'une incompréhension ou d'une politique belliciste conduite par une minorité qui impose sa manière de voir.

Les imaginations qui ébranlent le monde

Ces perspectives alternatives restent minoritaires dans le paysage cinématographique qui opte souvent pour des approches qui opposent le Mal et le Bien. L'évidence de ces deux pôles est fondée non dans la démonstration mais dans la culture que le film partage avec le spectateur, ou autrement dit, dans la vraisemblance des mécanismes du scénario. Or, les normes sociales évoluent et parti-

cipent à la dévaluation de la pertinence morale des récits plus anciens. Aujourd'hui, la concorde vertueuse imposée par une gouvernance supranationale qui dépasse les particularismes comme celle dont rêvait Abel Gance dans *La Fin du monde* en 1931 semble peut-être inaccessible, sinon impossible. De même, l'action asociale du père de *Panic in Year Zero* a sans doute perdu de sa justesse. L'environnement post-apocalyptique justifie la méfiance pragmatique qu'il partage avec le père de *La Route* de John Hillcoat, lui aussi entièrement dédié à la protection de son fils. Mais la logique du premier film est désormais insupportable d'autoritarisme et de machisme à l'égard de sa femme et de sa fille là où le second questionne la méfiance qui est au principe de la survie. Les différences et le demi-siècle qui séparent les deux œuvres indiquent l'évolution des normes, des hypothèses et des craintes qui fondent et peuplent l'imaginaire.

Que ce soit pour des auteurs engagés ou des pouvoirs politiques qui le mobilisent, le cinéma est souvent conçu comme un moyen d'influencer l'opinion publique. Comparés les uns aux autres, les films offrent la possibilité de cartographier les thèmes et les normes qui sont en jeu pour dresser le portrait des idéologies modernes tant dans ce qui les caractérise que dans leurs contradictions et leurs dynamiques. Tous les films évoqués participent d'une longue dissertation sur ce qui est bien ou mal, sur ce qui est acceptable ou non. Débarrassés de la contrainte d'être savants au nom du divertissement, la fiction, les récits et les images constituent une perspective sur l'humanité dans sa globalité et révèlent des lignes de tensions que l'information quotidienne désigne moins nettement. Échos des inquiétudes et des espoirs modernes, de ce qui terrorise et apitoie, les films deviennent alors de bons auxiliaires pour débattre et critiquer. Décomplexés et audacieux, ils indiquent peut-être la voie à suivre lorsqu'il s'agit de soumettre le fragile, complexe et précieux équilibre du quotidien au bouleversement dont est capable l'imagination.



Références

- DEVIN Guillaume, *Sociologie des relations internationales*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2013, 125 p.
- CASETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2012, 400 p.
- GRAZ Jean-Christophe, *La gouvernance de la mondialisation*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2013, 126 p.
- FEVRY Sébastien, GORIELY Serge, JOIN-LAMBERT Arnaud (sous dir. de), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, 196 p.
- MATTELART Armand et MATTELART Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2004, 123 p.
- VALANTIN Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde: Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, éditions Autrement, 2010, 254 p.

FILMOGRAPHIE



1984 de Michael Anderson (1956, Grande-Bretagne) et **1984** de Michael Radford (1984, Grande-Bretagne)

Adaptation du roman *1984* de George Orwell (1949) : en 1984, le monde est divisé en trois blocs. À Londres, sous l'autorité totalitaire de Big Brother, le fonctionnaire Winston Smith se sent petit à petit attiré par la subversion.



2012 de Roland Emmerich (2009, États-Unis)

Le calendrier Maya se termine en 2012. Il se pourrait aussi que ce soit la fin de notre monde. En 2012, les glissements des plaques tectoniques entraînent de multiples séismes qui menacent d'entraîner la destruction de l'humanité.



28 jours plus tard de Danny Boyle (2003, Grande-Bretagne)

Un commando de défenseurs de la condition animale fait irruption dans un laboratoire qui effectue des expériences sur la propagation de la rage. Malgré les avertissements des scientifiques, les chimpanzés sont libérés et l'ensemble de l'escadron contaminé. 28 jours plus tard, Jim sort du coma. Londres n'est plus qu'une ville fantôme.



Alerte ! de Wolfgang Petersen (1995, États-Unis)

Les habitants d'une petite ville de Californie sont victimes d'un virus hémorragique extrêmement virulent. L'armée américaine envisage de la rayer de la surface de la Terre pour enrayer l'épidémie.



Apocalypse Now de Francis Ford Coppola (1979, États-Unis)

Lors de la guerre du Viêt Nam, le jeune capitaine Willard se voit confier une mission des services secrets américains : il doit retrouver et exécuter le colonel Kurtz. Un homme dont les méthodes sont quelque peu expéditives et qui est à la tête d'un groupe d'indigènes au-delà de la frontière avec le Cambodge.



Armageddon de Michael Bay (1998, États-Unis)

Un astéroïde avance à toute vitesse vers la terre. La NASA recrute une équipe spécialisée dans le forage pétrolier pour tenter d'anéantir cette menace imminente.

Avatar de James Cameron (2009, États-Unis)

En 2154 sur Pandora, une exolune recouverte d'une jungle luxuriante et dont l'atmosphère est toxique, est investie par les humains venus pour exploiter un minerai rare. Afin d'entrer en contact avec les Na'vi, habitants de la planète, les humains créent le programme Avatar, qui leur permet de lier leur esprit à un corps biologique capable de survivre dans l'environnement de Pandora. Sous cette forme, Jake Sully, ancien marine, peut à nouveau marcher.



Battle in Outer Space de Ishirô Honda (1959, Japon)

Après une série d'accidents mystérieux au Japon, en Italie et au Panama, la NASA repère une race d'extraterrestres particulièrement agressive. Ils ont installé leur base sur la face cachée de la lune et ils préparent l'invasion de la Terre.



Children of Men d'Alfonso Cuarón (2006, Royaume-Uni et États-Unis)

Dans une société futuriste, les humains ne peuvent plus avoir d'enfants. La plus jeune personne au monde meurt et met la population en émoi alors qu'au même moment, une femme tombe enceinte. Un homme est chargé de la protéger car elle devient la personne la plus enviée et la plus recherchée sur Terre.



Contagion de Steven Soderbergh (2011, États-Unis)

La planète est dévastée par une pandémie. La communauté médicale internationale est entièrement mobilisée pour la mise au point d'un vaccin. Cependant, la panique se répand plus vite que le virus.



Death Race 2000 de Paul Bartel (1975, États-Unis)

En 2000, dans un monde unifié sous le commandement d'un Président unique, l'évènement sportif majeur est une course automobile internationale dont l'objectif est d'écraser un maximum de piétons.



Deep Impact de Mimi Leder (1998, États-Unis)

Le jeune Leo Biderman fait partie du club d'astronomie de son lycée. Il découvre une comète qui se dirige vers la Terre. Le président des États-Unis charge alors Spurgeon Tanner, un ancien astronaute de diriger une mission internationale pour protéger l'humanité de cette menace spatiale.



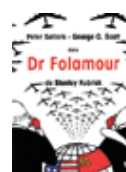
District 9 de Neill Blomkamp (2009, Afrique du Sud)

Dans un futur proche, un vaisseau délabré rempli d'extraterrestres fait halte au-dessus de Johannesburg. Que faire d'eux ? Parqués dans des camps, ils suscitent de fortes réactions d'hostilité. Suivi par une équipe de la télévision, Wikus, un agent de l'entreprise privée qui les gère s'apprête à coordonner une opération de délocalisation.



Docteur Folamour de Stanley Kubrick (1964, États-Unis)

Durant la guerre froide, un général américain décide d'envoyer ses B-52 frapper l'URSS. Pour tenter d'éviter une guerre nucléaire, le président des États-Unis commande une réunion d'urgence dans la salle souterraine de commandement.





Equilibrium de Kurt Wimmer (2002, États-Unis)

Dans les années 2070, les émotions n'existent plus, neutralisées par l'absorption quotidienne de Proziom. Ceux qui ne prennent pas leurs doses, les déviants émotionnels sont éradiqués par les Ecclésiastes. John Preston, le plus haut gradé des Ecclésiastes brise un jour sa fiole de Proziom, il est alors envahi par une foule d'émotions.



Elysium de Neil Blomkamp (2013, États-Unis)

En 2154, les riches vivent sur une station orbitale appelée Elysium et les pauvres vivent sur la Terre, surpeuplée et ruinée. Max, un ouvrier, a l'occasion de rétablir l'égalité entre ces deux mondes. Alors qu'il ne lui reste que quelques jours à vivre, il hésite à se lancer dans une mission aussi périlleuse : s'élever contre la secrétaire Delacourt et ses forces armées.



Fahrenheit 451 de François Truffaut (1966, France)

Dans une société futuriste où les livres sont interdits et où une drogue combinée à la télévision assoit la docilité de la population, le pompier Guy Montag a pour mission de les traquer et de les détruire. Mais la rencontre avec une femme l'amène à douter du bien-fondé de son travail.



Five de Arch Oboler (1951, États-Unis)

La planète est ravagée par une catastrophe nucléaire. Seuls cinq Américains survivent, une femme enceinte, un néonazi, un noir et deux employés d'une banque.



Freejack de Geoff Murphy (1992, États-Unis)

Alex est un pilote de course. Victime d'un accident, il se réveille en 2009. Sa ville est devenue une jungle où seuls survivent les hommes d'affaires. Grâce à la technologie, il est désormais possible de transférer un esprit dans un autre corps. Et Alex est poursuivi par un tueur pour servir de récepteur.



High Treason de Maurice Elvey (1929, Grande-Bretagne)

En 1995 le monde est divisé en deux fédérations. L'empire des États atlantiques a pour capitale New York et les États-Unis d'Europe ont Londres pour capitale. La deuxième guerre mondiale approche, la ligue pacifiste arrivera-t-elle à éviter l'affrontement ?



How I Live Now de Kevin Macdonald (2013, Grande-Bretagne)

Daisy, une adolescente new-yorkaise, passe pour la première fois ses vacances chez ses cousins dans la campagne anglaise. Rires, jeux, premiers émois. Une parenthèse enchantée qui va brutalement se refermer quand éclate un conflit terroriste de grande ampleur.



Hunger Games de Gary Ross (2002, États-Unis)

Katniss Everdeen vit dans les ruines de ce qui était autrefois l'Amérique du Nord. Le Capitole, l'impitoyable gouvernement contrôle 12 districts qui composent ce nouvel État. Il organise un jeu télévisé appelé Hunger Games où une fille et un garçon de chaque district doivent se battre à mort dans une arène. Katniss se porte volontaire à la place de sa sœur.

Idiocracy de Mike Judge (2006, États-Unis)

Joe Bauers est la définition propre de l'américain moyen, il a été choisi par le Pentagone pour être le cobaye d'un programme d'hibernation top-secret. Oublié, il se réveille 500 ans plus tard et il se rend compte de la dégénérescence intellectuelle à laquelle la société a fait face. Il devient alors la personne la plus intelligente encore vivante.



Il faut sauver le soldat Ryan de Steven Spielberg (1997, États-Unis)

6 juin 1944, débarquement sur les plages d'Omaha Beach par les troupes alliées. Une compagnie de rangers menée par le capitaine Miller a une mission précise : trouver et ramener le soldat James Ryan dont les 3 frères sont morts au combat. Une question se pose durant leur progression en territoire ennemi : faut-il risquer la vie de 8 hommes pour en sauver un seul ?



Independence Day de Roland Emmerich (1997, États-Unis)

Plusieurs engins gigantesques envahissent la terre et se déploient au-dessus des grandes villes. Quelles sont leurs intentions ? N'émettent-ils pas un signal qui ressemble à un compte à rebours ?



Interstellar de Christopher Nolan (2014, Royaume-Uni, États-Unis)

À l'heure où les ressources naturelles s'épuisent, un groupe d'astronautes utilise une faille de l'espace-temps afin d'explorer l'espace et de découvrir une planète où pourrait s'exiler l'humanité et repartir à zéro.



Je suis une légende de Francis Lawrence (2007, États-Unis)

Suite à la propagation d'un virus, l'humanité est dévastée. Seul survivant à New York, le docteur Robert Neville tente de développer un vaccin à partir de sa propre immunité tout en luttant contre les mutants qui rodent.



L'Armée des 12 singes de Terry Gilliam (1995, États-Unis)

En 2035, la population mondiale a été exterminée par un virus. Le restant de l'humanité vit retranché sous terre pour éviter d'être contaminée. Le seul espoir réside dans un voyage dans le temps pour trouver un moyen d'éviter cette catastrophe.



La Bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo (1966, Algérie)

En 1954, à Alger, le peuple et le Front de Libération Nationale (FLN) se révolte contre l'occupant français. Le but de cette révolte est l'indépendance nationale vis-à-vis de la France et la restauration de l'État algérien. Ali la Pointe est un ancien délinquant qui se fait repérer et arrêter par la police. Durant son emprisonnement, le FLN le contacte.



La Fin du monde d'Abel Gance (1931, France)

Une comète dont la trajectoire doit atteindre la Terre est identifiée par l'astronome Martial Novalic. Il tente de réunir l'humanité et de proclamer une République universelle pacifique.



La Guerre des mondes de Byron Haskin (1953, États-Unis)

Après avoir enquêté sur le crash de plusieurs météorites, le docteur Forrester est persuadé que le phénomène n'est pas naturel. Sa théorie se confirme lorsque des extraterrestres envahissent la Terre et plongent la population dans le chaos. Pour empêcher l'invasion, le gouvernement prépare une attaque nucléaire...





La Nuit des morts-vivants de George Romero (1968, États-Unis)

En Pennsylvanie, Barbara et Johnny se recueillent chaque année dans leur ville natale sur la tombe de leur père. Mais les morts sortent de tombe et s'attaquent aux vivants.



La Planète des singes : L'Affrontement de Matt Reeves (2014, États-Unis)

Un virus d'origine simiesque a dévasté l'humanité tandis qu'un groupe de singes ont développé leur intelligence au point de pouvoir fonder une petite société dans les forêts de San Francisco. Dans les ruines de la ville, des humains survivent également et entrent en contact avec les singes lorsqu'ils tentent de relancer une centrale électrique. Les relations entre les deux groupes hésitent entre hostilité armée et cohabitation.



La Route de John Hillcoat (2009, États-Unis)

Après une catastrophe qui a décimé l'humanité et la nature, un père et son fils tentent de survivre. Il leur faut constamment trouver de la nourriture et échapper à ceux qui ont opté pour le cannibalisme. Dans cet univers désespéré, la méfiance est la règle.



La Somme de toutes les peurs de Phil Alden Robinson (2002, États-Unis)

Le président russe est décédé et trois physiciens atomistes russes ont disparu. Un groupe de terroristes néonazis réussit à s'emparer d'une bombe nucléaire qui date de la guerre du Kippour.



Le Congrès de Ari Folman (2013, Israël)

L'actrice Robin Wright se voit proposer par la compagnie hollywoodienne Miramont Pictures d'être scannée. Son « avatar » pourrait alors tourner dans tous les films de l'entreprise. 20 ans plus tard elle est l'invitée d'honneur au conglomérat supranational Miramont-Nagasaki dans un monde transformé aux apparences fantastiques.



Le Monde, la Chair et le Diable de Randal MacDougall (1959, États-Unis)

Après un éboulement au fond d'une mine en Pennsylvanie, Ralph Burton attend des secours qui n'arrivent pas et finit par se libérer seul des décombres. De retour à la surface, toute trace de vie humaine semble avoir disparu après le passage d'un nuage radioactif.



Le Prix du danger d'Yves Boisset (1983, France, Yougoslavie)

Dans un nouveau jeu d'une chaîne de télévision, les règles sont simples : le participant doit rejoindre un endroit secret en évitant cinq hommes dont l'objectif est de le tuer. S'il gagne il remporte 1 million de dollars, dans le cas contraire...



Le Sacrifice de Andrei Tarkovsky (1986, Suède, France, Grande-Bretagne)

En Suède, à l'aube de la troisième guerre mondiale, M. Aleksander essaie de trouver un moyen de restituer la paix au monde, mais il se rend compte qu'il devra donner quelque chose en échange.



Le Transperceneige de Bong Joon-ho (2013, Corée du Sud, France, États-Unis)

En 2031, l'avènement d'une nouvelle ère glaciaire pousse les derniers survivants à se réfugier à bord du train Transperceneige qui parcourt sans s'arrêter la surface du globe.

Les mondes futurs de William Cameron Menzies (1936, Grande-Bretagne)

En 1936 à l'aube d'une guerre mondiale, même la métropole britannique d'Everytown ne sera pas épargnée par les combats interminables et les gaz militaires.



Lettres d'un homme mort de Konstantin Lopouchanski (1986, URSS)

Quelques personnages dont un prix Nobel de sciences se retrouvent dans un sous-sol délabré d'un pays indéterminé. Ils lisent en pédalant pour activer une dynamo qui leur donne de la lumière. Il s'agit du personnel d'un musée, bloqué à la suite d'une explosion atomique. Le prix Nobel écrit à son fils Éric qu'il a cherché en vain dans la ville dévastée.



Mad Max 1 de George Miller (1982, Australie)

Le monde est en crise, entré dans une guerre du pétrole. Un policier de la route, Max s'oppose aux motards hors-la-loi qui parcourent les routes australiennes.



Mad Max 2 : Le défi de George Miller (1982, Australie)

Les réserves de pétroles sont épuisées, Max parcourt les routes à la recherche de carburant. Il se porte alors au secours d'une communauté protégeant une raffinerie de pétrole assaillie par des pirates de la route.



Mad Max 3 : Au-delà du dôme du tonnerre de George Miller (1985, Australie, USA)

Après une catastrophe atomique Max est à nouveau sur la route à bord de son char tiré par des chameaux. Il se fait déposséder et décide de poursuivre son détraqueur. Cette poursuite l'amène à la ville du troc dirigée par Entity.



Mad Max 4 : Fury Road de George Miller (2015, Australie, États-Unis)

Max erre seul sur la route pour survivre et tenter d'oublier son lourd passé. Il est capturé par une bande dirigée par Immortan Joe qui l'emmène au sein de sa Citadelle et d'où il règne grâce à son contrôle de l'eau. À la faveur du départ d'un convoi, le tyran découvre la disparition de son harem.



Metropolis de Fritz Lang (1927, Allemagne)

Dans une gigantesque cité futuriste, la société est divisée entre le patronat qui coule des jours heureux et les ouvriers qui suent dans les usines de la ville. Par amour, un jeune fils de patron cherche à améliorer la condition des travailleurs tandis qu'un inventeur entreprend la création d'un robot qui sèmera la zizanie.



Minority Report de Steven Spielberg (2002, États-Unis)

En 2054, la société a éradiqué la criminalité grâce à un système de prévention, détection et répression sophistiquée et infaillible. Mais un jour, le chef de la « Precrime » John Anderton qui est chargé de diriger les arrestations de criminels avant qu'ils ne commentent leurs exactions est désigné par le système.



No Blade of Grass de Cornel Wilde (1970, États-Unis)

Un nouveau et étrange virus qui attaque les plantes apparaît. Il entraîne le monde dans la famine et le chaos. L'architecte John, accompagné de sa famille et de ses amis, s'échappe de Londres dans l'espoir de trouver refuge dans la ferme de son frère.





On The Beach de Stanley Kramer (1959, États-Unis)

En 1964, la planète est presque entièrement ravagée par une guerre atomique. L'Australie semble encore épargnée, mais le nuage radioactif se rapproche lentement.



Orange Mécanique de Stanley Kubrick (1971, États-Unis)

Alex DeLarge est un jeune délinquant passionné par la musique de Beethoven. Il est obsédé par le sexe et dirige un gang par la violence. Il se fait arrêter lors d'un vol et est condamné à 14 ans de réclusion criminelle. Pour échapper à son emprisonnement, Alex se porte volontaire comme cobaye pour une expérience destinée à juguler la criminalité.



Panic in Year Zero de Ray Milland (1962, États-Unis)

Partie pour un weekend en campagne, une famille apprend que Los Angeles a été détruite par un missile nucléaire. Face à la catastrophe, l'anarchie s'installe mais le père de famille prend les choses en mains : il défendra les siens coûte que coûte en attendant que l'ordre se réinstalle.



Phénomènes de Night Shyamalan (2008, États-Unis, Inde)

Un étrange phénomène entraîne des milliers de suicides spontanés d'abord à New York et puis dans le reste des États-Unis. Elliot Moore, professeur de sciences dans un lycée de Philadelphie tente d'échapper à la contagion et d'en comprendre la raison.



Red Dawn de John Milius (1983, États-Unis)

Un groupe de lycéens de Calumet au Colorado est pris au piège par l'invasion des États-Unis par les troupes du bloc communiste. Ils s'organisent pour contrer cette agression et libérer leur pays.



Robocop de Paul Verhoeven (1987, États-Unis)

Dans une ville envahis par le crime et la violence, l'Omni Cartel des Produits (OCP) invente une nouvelle arme infailible : Robocop. Un policier grièvement blessé et laissé pour mort est transformé en mi-homme, mi-robot. On lui donne pour mission de combattre le crime dans le Détroit. Peu à peu, Robocop est rattrapé par ses souvenirs et part à la recherche de son passé.



Rollerball de Norman Jewison (1975, Grande-Bretagne)

En 2018, le monde est contrôlé par des corporations économiques qui dirigent des équipes sportives de Rollerball un sport intensément brutal créé pour purger les pulsions violentes des individus de la société. Jonathan E., capitaine de l'équipe de Houston semble vouloir défier la manière dont les corporations gèrent la compétition.



Running Man de Paul Michael Glaser (1987, États-Unis)

Los Angeles, 2019. Des candidats, sélectionnés parmi la population carcérale s'affrontent à mort dans le cadre d'une émission de télévision à succès.



Soleil vert de Richard Fleischer (1974, États-Unis)

New York en 2022. Les Hommes ont épuisé les ressources naturelles nécessaires à sa survie. Désormais ils doivent se contenter d'aliments de synthèse vendus par la multinationale « Solyent ».

Starship Troopers de Paul Verhoeven (1998, États-Unis)

Unifiée dans la Fédération, la terre est ponctuellement attaquée par des insectoïdes venus de l'espace. De jeunes recrues intègrent le rang de l'armée pour participer aux opérations militaires destinées à éradiquer la menace.



Strange Days de Kathryn Bigelow (1995, États-Unis)

À Los Angeles en 1999, à la veille du passage à l'an 2000 et dans une ambiance d'émeutes, Lenny Nero, flic déchu, mi-dandy, mi-gangster, s'est reconverti dans le trafic de vidéos très perfectionnées qui permettent de revivre n'importe quelle situation par procuration. Un jour, il découvre une vidéo révélant l'identité des meurtriers d'un leader noir.



Sunshine de Danny Boyle (2007, Grande-Bretagne)

En 2057 le soleil s'éteint progressivement. Une équipe de huit astronautes est envoyée dans l'espace pour le rallumer. La mission Icarus devra relever le défi qu'un précédent équipage n'avait pas atteint sept ans auparavant.



Terminator 2, Le jugement dernier de James Cameron (1991, États-Unis)

En 2029, les robots de Skynet envoient un nouveau Terminator, le T-1000 pour éliminer John le fils de Sarah Connor qu'il n'avait pas réussi à éliminer dans le volet précédent. John Connor programme un autre Terminator pour se protéger et l'envoie également en 1995.



The Dawn of the Dead de Zack Snyder (2004, États-Unis)

La planète est dévastée, l'humanité n'est plus qu'une horde de morts vivants. Une infirmière, un policier, un jeune couple de mariés et un vendeur sont retranchés dans un centre commercial pour se protéger des zombies qui cherchent à les dévorer.



The Day After Tomorrow de Roland Emmerich (2004, États-Unis)

Le climatologue Jack Hall avait prédit une nouvelle ère de glaciation. Mais il ne s'attendait pas à ce que celle-ci soit aussi imminente. Les catastrophes climatiques se succèdent et des millions d'Américains sont menacés par des températures jamais connues jusque-là.



The Day The Earth Stood Still de Robert Wise (1951, États-Unis)

Un objet volant non identifié atterrit à Washington. L'armée prend toutes ses précautions et entoure la navette spatiale d'où s'extirpent un ambassadeur pacifique et un robot menaçant. Ils ont un message pour l'humanité à l'heure où celle-ci dispose de l'arme nucléaire sans avoir su garantir la paix.



The Day the Earth Stood Still de Scott Derrickson (2008, États-Unis)

Dans ce remake de la version originale de Robert Wise en 1951, un extraterrestre à l'apparence humaine et son robot géant arrivent sur Terre. Ils ont un message à adresser à une société qui menace l'environnement.



The Day The Earth Caught Fire de Val Guest (1961, Grande-Bretagne)

Pendant la guerre froide, les États-Unis et l'URSS procèdent à des tests d'armes nucléaires au même moment. Un journaliste anglais, Bill Maguire, apprend que ces tirs ont eu une conséquence désastreuse: la Terre se réchauffe et un déplacement de son orbite la rapproche dangereusement du Soleil. La fin du monde est-elle inéluctable ?





The End of The World de August Blom (1916, Danemark)

Une comète qui passe à proximité de la terre provoque des catastrophes naturelles et des désordres sociaux.



The Walking Dead (série télévisée, depuis 2010, Frank Darabont et Robert Kirkman)

Après une épidémie post-apocalyptique ayant transformé la quasi-totalité de la population américaine et mondiale en morts-vivants ou « rôdeurs », un groupe d'hommes et de femmes mené par l'adjoint du shérif du comté de Kings (en Géorgie), Rick Grimes, tente de survivre...



WALL-E de Andrew Stanton (2008, États-Unis)

700 ans après que les hommes aient quitté la Terre qu'ils avaient trop polluée, un seul des robots qu'ils avaient programmé pour la nettoyer est encore actif. Seul depuis de nombreuses décennies, WALL-E fait la rencontre du robot EVE qui est de passage sur terre pour une mission. Lorsque celle-ci se termine, WALL-E se lance à sa recherche, quitte à traverser l'univers.



Wargames de John Badham (1983, États-Unis)

Pendant la guerre froide un jeune pirate informatique se branche sur un ordinateur secret de l'armée américaine. Croyant être aux commandes d'un jeu virtuel, le garçon déclenche sans le savoir le compte à rebours d'une troisième guerre mondiale.

FILMER LE PASSÉ POUR INTERPRÉTER LE PRÉSENT

L'histoire constitue un réservoir inépuisable de récits en tous genres qui alimente, à des degrés divers de documentation et d'authenticité, la bande-dessinée, la littérature, les jeux vidéo et bien, sûr le cinéma. Certaines époques sont plus prisées que d'autres et profitent parfois de phénomènes de mode.

Autrefois privilégiée, l'Antiquité se fait désormais plus rare. Si l'intérêt pour le passé anime sa mise en scène, certains événements gagnent en popularité en fonction du sens qu'on leur donne aujourd'hui. Car dans un récit historique, il y a toujours un regard sur l'époque contemporaine. Certains événements acquièrent ainsi une valeur quasiment mythique et se déclinent dans un grand nombre de films comme c'est le cas, en particulier, pour la Seconde Guerre mondiale.

Le politique sous couvert d'historique

Les visiteurs du soir se conclut lorsque jaloux de leur amour, le diable transforme deux amants en statues. Mais son triomphe est de courte durée : à sa grande rage, il entend leur cœur battre au sein de l'écorce de pierre. En 1942, le film de Marcel Carné (*Le Jour se lève*, *Les Enfants du paradis*) sort en pleine Occupation et son apparence de conte médiéval semble esquisser toute référence au conflit en cours. Pourtant, pour de nombreux spectateurs et commentateurs d'après-guerre, c'est bien à l'occupation et à la collaboration vichyste qu'il apparaît se référer incarnant alors à sa manière un défi aux nazis : le cœur qui bat n'est-il pas celui de la France résistante¹ ?

À l'âge d'or du péplum, il était commun d'associer la dictature impériale romaine au régime soviétique et les valeureux chrétiens résistants à des défenseurs de la liberté (*Ben Hur*, *Quo Vadis* ou *The 300 Spartans* notamment). Mais lorsque *Gladiator* de Ridley Scott sort en 2001, c'est aux relations entre les médias, la Présidence et le Congrès américain qu'on associe les relations entre les jeux du cirque et les dérives autoritaires de l'empereur Commode². En 2006, tandis que la présidence Bush junior s'embourbe en Irak, *300, la bataille des Ther-*



Les Visiteurs du soir : dissimuler la résistance à l'occupant nazi dans la métaphore historique ?

1. Philippe Morisson, *Les visiteurs du soir : l'hymne à l'amour, Les Amis de Marcel Carné et de l'âge d'or du cinéma français*, 19 décembre 2012, www.marcel-carne.com/blog/les-visiteurs-du-soir-lhymne-a-lamour-ressortie-en-copie-neuve/

2. Daniel Bonvoisin, *La réception du péplum*, Média Animation, décembre 2008, www.media-animation.be/La-reception-du-peplum.html

mopyles de Zack Snyder et Frank Miller apparaît comme un plaidoyer martial sans équivoque en faveur d'une « résistance » occidentale face aux menaces civilisationnelles venues de « l'Orient » qu'incarnent les Perses et l'abominable Xerxès³.

En 1970, Robert Altman réalise *M.A.S.H.*, comédie potache qui se déroule pendant la guerre de Corée. Cependant, en plein conflit du Vietnam et à l'occasion de la contestation pacifique, le film est accueilli comme une critique du militarisme ambiant et acquiert sa réputation d'être un des premiers longs-métrages hollywoodiens contestataires. Parfois, la métaphore historique semble indécise. En 1970, Ralph Nelson sort *Soldier Blue*, l'histoire d'un massacre de Cheyennes commis par l'armée américaine au XIX^e siècle. Deux ans après celui de My Lai perpétré par des marines contre des civils vietnamiens et qui secoua les consciences aux USA, beaucoup virent dans ce western une dénonciation des exactions de l'armée américaine. Pourtant, le film reste largement cantonné à un registre gore, sur lequel s'appuie sa promotion commerciale, et ne contient pas de références explicites à l'actualité. L'analogie entre les deux événements sanglants était-elle volontaire ou fut-elle perçue par un public sensibilisé ?

Plus souvent implicites que limpides, les perspectives idéologiques qu'adoptent les réalisateurs sur l'histoire sont abondantes et évoluent en fonction de l'évolution du monde et des spectateurs⁴. Si certaines époques perdent en intérêt, d'autres maintiennent leur présence à l'écran comme c'est le cas pour la Seconde Guerre mondiale : selon les données du site IMDB.com, sur 26 000 films de guerre répertoriés, près de 5 000 situent leur action dans les années 1939-1945⁵.

La Seconde Guerre mondiale : de l'atrocité à l'héroïsme ?

La place de choix qu'occupe ce conflit mondial au cinéma se justifie bien sûr par l'ampleur dramatique des événements qui le caractérisent. La violence et la modernité des combats, l'impact sur la configuration du monde de l'après-guerre, l'atrocité de l'Holocauste et des frappes atomiques ou encore la radicalité des totalitarismes fascistes constituent un réservoir d'émotions et de fascination cinématographiques qui n'est pas près de s'épuiser. Ayant marqué l'histoire de nombreux pays, ce conflit a logiquement trouvé un relais dans l'industrie cinématographique aux quatre coins du monde : Chine, Russie, France, Japon, Allemagne, USA, etc. Cependant, les traitements de cette guerre varient fortement d'un pays à l'autre et offrent des interprétations qui répondent à des préoccupations propres à la société dont ils proviennent.

Le déroulement, les causes et l'interprétation globale de la guerre font l'unanimité. Aucun film ne conteste la responsabilité des pays de l'Axe dans le conflit ni la légitimité du combat des Alliés. Les idéologies racistes et totalitaires sont unanimement condamnées. Mais lorsqu'ils plongent au cœur même des batailles, et selon leur origine, les films offrent des perspectives différentes sur le principe même de la guerre. En Allemagne, *Le Pont* (Bernhard Wicki, 1959), *Das Boot* (Wolfgang Petersen, 1981), *Stalingrad* (Joseph Vilsmaier, 1993) et dans une moindre mesure *La Croix de fer* (film réalisé par l'Américain Sam Peckinpah en 1977 mais produit en Europe et notamment par l'Allemagne) s'immergent dans les rangs de l'armée du Reich et donc dans la défaite. La guerre y apparaît largement sordide, meur-

3. Voir l'analyse « Le clap des civilisations » dans ce volume.

4. Voir l'étude de Michel Condé, *Le Film historique : quelle vérité ?*, Les Grignoux, 2013, www.grignoux.be/dossiers/366

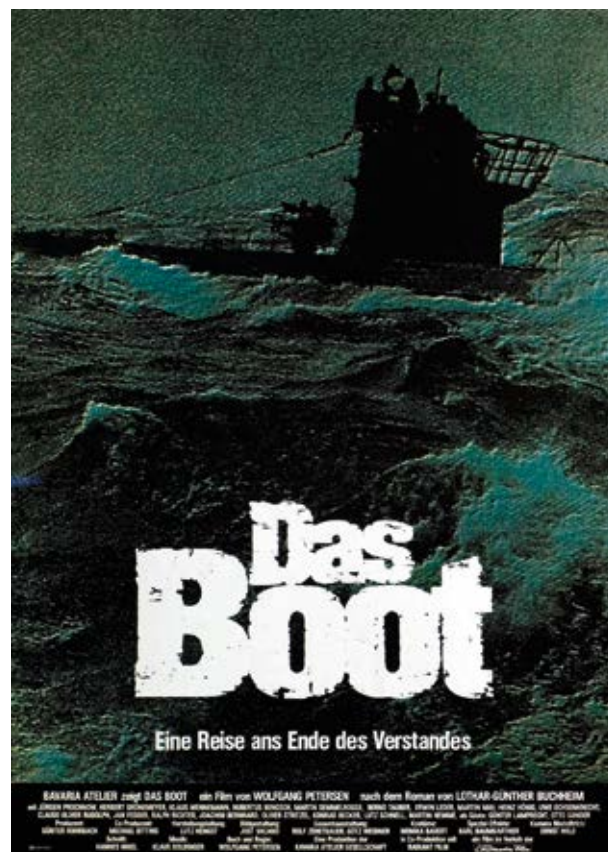
5. *Most Popular « World War Two » Titles*, IMDB.com, www.imdb.com/search/keyword?keywords=world-war-two

trière, illégitime et sans espoir. La violence est crue et frappe aveuglément. Si les personnages principaux se montrent courageux et suscitent de l'empathie, c'est leur condition humaine, soumise à l'immortalité de la guerre, qui constitue l'enjeu du drame. Au-delà de l'Axe, c'est la guerre elle-même qui est dénoncée pour les effets catastrophiques qu'elle produit à la fois sur les corps et les esprits.

En Union soviétique, la Seconde Guerre mondiale représente une fierté nationale proportionnelle au bilan effroyable qui lui fut payé⁶. Mais la filmographie qui l'accompagne ne se caractérise pas forcément par le triomphalisme. *Quand passent les cigognes* (Mikhaïl Kalatozov, 1957), *La ballade du soldat* (Grigori Tchoukhraï, 1959) ou *L'enfance d'Ivan* (Andrei Tarkovski, 1962) se focalisent sur les enfants, les femmes ou les mères, finalement l'arrière des lignes, pour souligner le coût sentimental du conflit et l'ampleur du « sacrifice » consenti et qui se mesure sur l'ensemble de la population, au-delà des soldats. La filmographie soviétique entreprend d'exalter le sentiment national et populaire lié au souvenir de cette guerre dans une période où les conflits, comme la guerre froide ou plus tard l'Afghanistan, étaient absents des écrans. Dans un contexte de censure politique, la Seconde Guerre mondiale devient le seul conflit légitime et permet de rejouer la partition de l'union sacrée entre les dirigeants et le peuple. Plus récemment, le cinéma russe adopte un retour au front et offre des films de guerre plus traditionnels dont *Stalingrad* (Fiodor Bondartchouk), record national au box-office, sorti en 2013. Si le film souligne l'héroïsme guerrier des soldats, il adopte tout de même une posture réconciliatrice puisqu'il est narré par un fils au sujet des héros qui ont sauvé sa mère pendant le siège. Devenu secouriste, il raconte son histoire pour donner du courage à une jeune Allemande coincée dans les décombres du tremblement de terre japonais de 2011.

Les boys et la mère de toutes les guerres

Mais c'est certainement le cinéma hollywoodien qui a le plus contribué à produire d'images sur « WWII ». Dès l'engagement américain en 1941, consécutif à l'attaque japonaise sur Pearl Harbor, l'industrie cinématographique s'est rangée aux côtés du pouvoir pour produire les films souhaitables à l'embrigadement de la population. Près de 1 000 films ouvertement patriotiques ont ainsi déferlé dans les salles du pays pendant le conflit, pouvant compter sur l'engagement des stars. Depuis la fin de la guerre, les films sur le thème sortent régulièrement et font la part belle à l'univers militaire. Or, la relation entre Hollywood et les entreprises militaires décidées à Washington n'a pas toujours été au beau fixe. Suite à la guerre du Vietnam, une série de films adoptent une perspective critique qui contribue à la réputation de fiasco de l'entreprise (*Voyage au bout de l'enfer* de



6. Les populations d'URSS déplorèrent plus de 25 millions de morts, pas loin de la moitié des 60 millions de victimes du conflit dans son ensemble. Pertes humaines pendant la seconde guerre mondiale, Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Pertes_humaines_pendant_la_Seconde_Guerre_mondiale

Michael Cimino et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola en 1979, *Platoon* d'Oliver Stone, 1987, *Outrages* de Brian de Palma, 1989, etc.). Dans les années 80, l'armée cherche à redorer son blason et mise sur des films comme *Top Gun* (Tony Scott, 1986) qui aurait contribué à un regain d'enrôlement dans la Navy (de qui dépendent les porte-avions vus dans le film). Mais face aux ambiguïtés des engagements américains à travers le globe, la Seconde Guerre mondiale offre l'avantage d'apparaître comme la guerre qu'il fallait mener.

Depuis *Le jour le plus long* (collectif, 1964), en passant par *La bataille des Ardennes* (Ken Annakin, 1965) ou *Patton* (Franklin Schaffner, 1971), les films de guerre vantent les grandes manœuvres militaires qui permirent la victoire des Alliés et constituent un genre dominant de la production américaine pendant les 30 années qui suivent le conflit. Caractérisées par une défiance envers les opérations militaires, les années 80 comptent peu de films sur le sujet avant une reprise dans les années 1990. *Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg (1998) marque à sa manière une étape dans l'évolution du souvenir de la guerre. La perspective se plonge au plus près des soldats et l'essentiel de l'action consiste à les accompagner dans leurs combats sanglants, sans édulcorer, voire en forçant, leur horreur. La caméra tremble, le sang gicle, les blessures et les cris sont horribles, les soldats, paniqués, meurent au hasard des obus et des rafales. Mais ils tiennent bon ! Quel que soit le danger, ils puisent au fond de leurs tripes le courage d'aller au bout de leur mission. Leur morale n'est pas exemplaire. Dans *Fury* (David Ayer, 2014), ils tuent des Allemands désarmés, jurent, crachent, adoptent un comportement morbide. Il ne s'agit d'ailleurs plus de saluer les commandants ou les grands mouvements stratégiques. La guerre est vue à ras de terre, dans la boue et la ferraille.

Le temps passant, le cinéma hollywoodien a pris pour acquis la lecture manichéenne de la Seconde Guerre mondiale qui oppose le camp de liberté à celui du Mal. L'histoire militaire

et politique du conflit sert désormais de toile de fond à des aventures qui mêlent l'âpreté du quotidien à un héroïsme absolu. Cette valorisation du soldat coïncide avec une époque où les aventures militaires ont perdu en légitimité (du Vietnam à l'Irak en passant par l'Afghanistan). Film après film, la guerre semble se réduire à des situations de combat dont l'enjeu stratégique importe moins que la mise en scène de la brutalité jusqu'au-boutiste et de l'héroïsme qui lui est associé. La structure à la fois narrative et historique de ce cinéma devient un genre en soi qui suffit à justifier l'existence de films qui s'y inscrivent. À sa manière, *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino (2009) offre une lecture satyrique et littérale de cette approche en s'autorisant à mettre en scène l'exécution gore d'Hitler et de Goebbels par un commando américain de psychopathes mus par leur bon droit. L'uchronie — la modification fictionnelle d'un événement du passé — permet d'esquiver les faits connus de tous et facilite le déchainement violent qui salue l'écrasement consacré du nazisme par la botte américaine.

Cette réduction du conflit à la bataille est parfaitement représentée par la mise en scène du débarquement d'Omaha Beach qui a fait la réputation de *Il faut sauver le soldat Ryan*. Le spectateur accompagne l'action des soldats, de la barge aux bunkers de la plage, les effets sonores et visuels hyperréalistes invitent à épouser leur



terreur et à assister au déluge invraisemblable de violence qui leur est réservée. La séquence ayant fait forte impression, elle s'est retrouvée déclinée notamment dans des jeux vidéo : *Medal of Honor* (2002), *Call of Duty 2* (2005), *Wolfenstein: Enemy Territory* (2003), et a inspiré des scènes similaires dans d'autres films. Devenu emblématique à la fois de la radicalité du conflit et du courage des soldats, le débarquement sur les plages normandes synthétise la dynamique mythique de la Seconde Guerre mondiale et incarne l'idéal-type de la bataille juste.

Le film de science-fiction *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, 2014) consacre ce statut tout en illustrant sa portée à la fois symbolique et cinématographique. La Terre est envahie par des extraterrestres et l'armée mondiale, coordonnée bien sûr par les États-Unis, tente une contre-offensive au départ d'un débarquement aéroporté désespéré en Normandie. Des hordes extraterrestres insectoïdes se substituent aux soldats allemands, n'offrant pas plus de répit aux malheureux héros. Le caractère obsessionnel de la bataille est poussé jusqu'à son paroxysme puisque le héros du film se trouve coincé dans une boucle temporelle qui l'amène à revivre sans cesse la scène de débarquement, jusqu'à la victoire finale. Le cinéma aura ainsi contribué à faire d'un évènement précis, le débarquement, le moment crucial d'une séquence historique pour le moins complexe et à forger les paramètres de ce moment — un combat légitime, radical et binaire — comme symbole de la bravoure militaire.

L'intégration au récit collectif

En France, la Seconde Guerre mondiale constitue également un thème régulier des films historiques. Cependant, les films de guerre proprement dits sont plus rares qu'aux USA ou qu'en Grande-Bretagne et se consacrent surtout aux théâtres militaires où l'armée de la France libre put s'illustrer (en Afrique avec *Un taxi pour Tobrouk*, Denys de La Patellière, 1961, ou dans les opérations aériennes avec *Un jour avant l'aube*, Jacques Ertaud, 1994, notamment). Mais c'est la Résistance que le cinéma hexagonal ne cesse de consacrer. Dès 1946, René Clément sort *La bataille du rail* qui salue l'action des cheminots pour soutenir les préparatifs du débarquement. L'enjeu de ce cinéma consiste alors à valoriser l'action française dans un conflit où la position de l'État fut pour le moins complexe et l'apport militaire relativement faible. Il s'agit alors de souligner la participation nationale à la libération du territoire, quitte à l'exagérer⁷. L'autre enjeu de ce cinéma est de refonder une certaine idée de l'unité nationale à la suite d'un conflit qui opposa violemment deux groupes issus d'une même population : les résistants et les collaborateurs du régime de Vichy.

Une comédie aussi populaire que *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966) prend bien garde de ne pas mettre en scène de personnage français qui collaborerait avec les nazis. Au contraire, tous les protagonistes du film se montrent spontanément résistants, en dépit de leur caractère en apparence lâche comme celui campé par Louis de Funès. Les films français consacrés à l'époque n'adoptent pas tous la même perspective idéaliste. Au contraire, nombreux sont les personnages qui collaborent ou assument la politique vichyste. Mais ils constituent les adversaires des nombreux héros résistants, romancés ou historiques, qui animent les récits consacrés à l'époque. Peu de films (comme *Lacombe Lucien* de Louis Malle, 1974) se focalisent sur les collaborateurs : les ambivalences françaises de l'époque semblent peu inspirer les scénaristes et présentent certainement moins de force d'attraction pour le public que les récits haletants de la clandestinité.

7. Sylvie Lindeperg, *La Résistance jouée. Usages gaullistes du cinéma*, Politix, année 1993, volume VI, n° 24, p. 134-152 ; <http://www.ina.fr/video/I00007088/discours-le-25-aout-a-l-hotel-de-ville-du-general-de-gaulle-video.html>

LES HOMMES D'ARGILE

UN FILM DE MOURAD BOUCIF



Si à travers la Seconde Guerre mondiale, le cinéma français participe à la construction d'un récit idéalisé de l'histoire du pays, comme le cinéma de guerre américain façonne à partir du même matériau, un modèle de guerre juste, l'enjeu social du processus s'est récemment élargi. *Indigènes*⁸ (Rachid Bouchareb, 2006) et *Les Hommes libres* (Ismaël Ferroukhi, 2011) sont deux films qui se focalisent sur l'action des Maghrébins dans le conflit. Le premier salue leur incorporation dans les rangs de l'armée de la France libre, et leur apport au déroulement du conflit, tandis que le second souligne la participation d'immigrés arabes et musulmans à des actions de résistance, notamment face aux déportations de Juifs. Au-delà du rétablissement d'une certaine vérité historique, ces films répondent surtout aux tensions politiques contemporaines cristallisées sur les minorités « arabo-françaises ». Comme l'explique le réalisateur Rachid Bouchareb, *Indigènes* doit « permettre à chacun d'entre nous de réfléchir au-delà de ce point zéro du débat sur l'immigration : ce que nos parents ont fait pour la France est toujours limité au travail économique. Mais l'histoire a commencé avec tous ces hommes qui ont servi dans l'armée française depuis 1870⁹. » L'évocation de l'histoire est une manière de légitimer la présence en France des minorités issues des anciennes colonies puisqu'elles ont payé le prix de la Libération par l'entremise de leurs ancêtres.

En raison sans doute des coûts de production élevés, la Belgique dispose de peu de films historiques et ceux portant sur la Seconde Guerre mondiale se comptent sur les doigts de la main. Outre *Rondo* (Olivier Van Malderghem, 2012) sur la communauté juive d'Angleterre confrontée à l'Holocauste sur le continent et le documentaire *Modus Operandi* (Hugues Lanneau, 2008) sur la déportation des Juifs de Belgique, le réalisateur Mourad Boucif a consacré deux films à l'engagement des populations colonisées dans l'armée française. Si le thème est proche d'*Indigènes*, le documentaire *La Couleur du sacrifice* (2006) et la fiction *Les Hommes d'argile* (2015) évoquent largement la bataille de Gembloux où ces troupes de tirailleurs permirent en 1940 la première victoire alliée du conflit lors de l'offensive allemande. Contrairement à *Indigènes* qui cherche à souligner le patriotisme des engagés africains, les films de Boucif insistent sur la dimension forcée de l'enrôlement des Marocains. Comme le mentionne le dossier pédagogique des *Hommes d'argile*, relayé auprès des écoles par les services de la Communauté française : « Le travail de mémoire qui peut être

8. Qui a profité d'une coproduction avec la Communauté française.

9. Rachid Bouchareb, réalisateur d'*Indigènes*, 6 octobre 2006, Cinergie.be, www.cinergie.be/webzine/rachid_bouchareb_realisateur_d_indigenes

entrepris au départ du film offre la possibilité à toutes les jeunes générations, par la découverte de ces pages oubliées de notre histoire commune, de s'inscrire positivement dans leur société et de permettre le développement d'un sentiment d'appartenance et l'émergence de la citoyenneté pour tous¹⁰. » Finalement, « son contenu ouvre une nécessaire réflexion philosophique à travers la condition humaine dans un contexte social où le « vivre ensemble » est fortement perturbé, voire menacé¹¹. »

Interpréter le passé pour faire effet sur le présent

Ce panorama cinématographique ampute forcément l'histoire d'une partie de sa complexité. Rares sont les films qui s'intéressent aux aspects moins reluisants de la victoire alliée ou qui perturbent la partition de la commémoration. À ce titre, le film danois *Land of Mine* (Martin Zandvliet, 2016) fait figure d'exception : aux lendemains de la victoire alliée, de très jeunes soldats allemands, prisonniers de guerre, se voient imposer le déminage des plages danoises. Dans des conditions de détention déplorables et de travail précaires, ils sautent les uns après les autres sur les explosifs dissimulés dans le sable. Un tel récit critique aurait-il été pertinent, voire possible dans l'immédiate après-guerre au moment même où ces abus se déroulaient ? Pour le réalisateur danois, son film appelle à prendre du recul sur l'ensemble des guerres contemporaines¹².

Le héros d'un film sera souvent « bon ». Les choix qu'on lui prête, les sentiments qui l'animent, les valeurs qui le portent sont a priori celles que le film veut promouvoir ou saluer. Dans *The Land of Mine*, l'officier qui encadre les enfants soldats est d'abord revanchard et violent, puis il épousera leur cause. D'une certaine manière, sélectionner un événement du passé participe du même arbitraire. Les réalisateurs et scénaristes y perçoivent une portée qui dépasse sa simple reconstitution audiovisuelle. Il s'agira, à travers un personnage qui le vit, de l'investir d'un sens susceptible de faire effet sur le présent. Réconcilier les soldats avec le public, proclamer les droits des uns à appartenir à une société, affirmer l'unité d'une nation, faire d'une victoire passée une fierté mobilisatrice contemporaine, exorciser les tentations militaires ou extrémistes... sont autant d'usages idéologiques qu'offre la Seconde Guerre mondiale. Plus largement, c'est toute l'Histoire de l'humanité qui suscite des intérêts variables en fonction de l'actualité qu'on lui prête relativement à celle que l'on vit. Face à un film historique, une question s'impose : pourquoi a-t-on demandé à ces fantômes de nous hanter ?



10. Circulaire 5636 : « Les Hommes d'argile » : film et débat pour les classes des 2^e et 3^e degrés de l'enseignement secondaire, 2 mars 2016, www.enseignement.be/index.php?page=26823&do_id=5867

11. Ibidem.

12. *Land of Mine*, Film, Danish Films Digital Issues, automne 2015, www.dfi-film.dk/land-of-mine-2

LES RAPPORTS DE GENRE DANS LE CINÉMA DE GUERRE

Le cinéma de guerre offre un point de vue privilégié pour observer la place que la société contemporaine réserve aux hommes et aux femmes. Si celles-ci restent rares dans les rangs des armées, de nombreux personnages féminins apparaissent dans les fictions guerrières. Bien qu'elles y jouent un rôle secondaire ou franchement mineur, leur fonction est constante et cruciale lorsqu'il s'agit de motiver l'héroïsme masculin voire les conflits dans leur ensemble.

Le cinéma a accompagné tout le XX^e siècle et proposé des milliers de fictions qui mettent en scène des conflits historiques ou imaginaires. L'approche critique la plus courante de cet immense réservoir d'histoires consiste à évaluer la pertinence historique ou l'orientation idéologique de leur récit respectif. Si ces dimensions permettent d'appréhender le rapport entre des cultures populaires et les représentations du monde, elles négligent parfois l'intérêt des récurrences narratives du cinéma.

Au sujet du rapport entre hommes et femmes, ces redondances en disent pourtant long. Il n'échappe généralement pas que les héros des films les plus populaires sont très souvent des hommes dans la force de l'âge, de surcroît blancs lorsqu'on considère la production occidentale. Si les personnages principaux féminins acquièrent lentement une place plus importante, ils restent souvent cantonnés à des genres spécifiques : drames, romances, comédies, etc. Le cinéma d'action, d'aventure ou de guerre, en somme les films où l'action du personnage a un impact sur la société, reste très largement réservé à des héros masculins.

De manière générale, la fiction audiovisuelle offre peu de postes de responsabilités aux femmes. Au cinéma, la rigide M a certes dirigé le MI6 de James Bond. Parfois, surtout depuis 2000, l'une ou l'autre femme est aux commandes des nations : Elisabeth Landford dans *Independence Day 2* (Roland Emmerich, 2016), la reine Elizabeth de la duologie de Shekhar Kapur qui lui est consacrée, Laura Roslin dans la série de science-fiction *Battlestar Galactica*, la première ministre danoise Birgitte Nyborg de la série *Borgen* ou les femmes de pouvoir de la série comique *Veep*¹... Le cinéma de guerre se montre encore plus avare : *G.I. Jane* de Ridley Scott (1998), *Courage Under Fire* d'Edward Zwick (1996), *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow² (2012). Il faudra l'appui de la science-fiction avec *Alien*, *Edge of Tomorrow* et les soldates de *Starship Troopers* pour contester aux hommes leur monopole absolu. Si quelques exceptions récentes³ signifient peut-être l'esquisse d'un frémissement, leur rareté est signi-

1. La page Wikipédia « Liste d'acteurs ayant incarné un président à l'écran » compte 24 rôles fictifs ou historiques attribués à des femmes (dont 17 après l'an 2000) pour 282 à des hommes, https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d'acteurs_ayant_incarné_un_président_à_l'écran

2. *G.I. Jane* raconte l'intégration du personnage de Demi Moore dans les Navy Seals au bout d'un entraînement surhumain, *Courage Under Fire* narre l'enquête post mortem pour déterminer les mérites d'une sergent pendant la guerre d'Irak, *Zero Dark Thirty* tient plutôt du film d'espionnage et montre les opérations qui ont mené à l'assassinat ciblé de Ben Laden.

3. Ripley dans les *Alien*, Furiosa dans *Mad Max IV*, Rey dans *Star Wars VII*, Katniss dans *Hunger Games*...

ficative des résistances culturelles à l'idée qu'une femme soit propice au leadership. Pourtant, les personnages féminins sont loin d'être absents du cinéma de guerre et ils y jouent un rôle important.



Katniss de Hunger Games, un des rares personnages féminins qui se bat pour la société

La femme à l'arrière du front

Selon certains canons de l'écriture cinématographique en vogue à Hollywood, le héros évolue à travers le récit sur deux tableaux : un monde extérieur et un monde intérieur⁴. Le premier consiste en gros à le confronter à une adversité qui ne lui est pas personnelle. Typiquement, le super-héros qui lutte contre son homologue du mal ou le policier qui résout une enquête. Le second décrit plutôt une difficulté qui lui est intime, de l'ordre souvent du sentimental. C'est un deuil mal négocié, un souvenir douloureux, un amour difficile qui se manifeste par une fragilité (comme l'alcoolisme, des angoisses, une nostalgie...). Les scénarios qui suivent ce canon offrent habituellement au héros de négocier ces deux difficultés simultanément dans un mouvement — *le character arc* — qui l'amène finalement à évoluer. Aujourd'hui, cette recette domine largement la fiction américaine, elle-même omniprésente dans notre environnement culturel. Il n'est pas difficile de la reconnaître aux quatre coins des salles. À travers ses multiples répétitions, on peut voir émerger des schémas répétés qui articulent le personnage principal à des problématiques récurrentes, qui propose des solutions similaires et qui place autour de ce personnage d'autres figures secondaires dans des rapports presque systématiques. C'est ce schéma qu'il est intéressant d'établir à travers une série de films dans la mesure où il témoigne de quelque chose qui semble aller de soi, en particulier sur les rapports entre hommes et femmes.

Le cinéma de guerre est un des genres où cette recette est particulièrement visible et souvent structurée de la même manière. Notre héros est un soldat : il est au front et sa quête consiste à se battre contre l'ennemi de son camp. La bataille fait rage et lui inflige de sévères

4. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It — Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, 300 p.

difficultés : blessures, traumatismes et inévitablement, la perte de camarades. Mais sa situation est aggravée par un problème qui lui est intime : il a laissé au pays une fiancée, une épouse, des enfants, des parents. Nous avons tous vu l'héroïque combattant tenir entre ses doigts tremblants la photo abîmée de l'être aimé. Il y puisera parfois le sursaut de courage qui le fera se lever pour affronter l'adversaire. Mais survivra-t-il au déluge de feu pour retrouver les siens ?

L'univers du héros est ainsi partagé entre un monde domestique qu'il a dû quitter et celui du front où il risque sa vie. Ce partage est l'occasion d'une distribution sexuelle des rôles dans la mise en scène d'un conflit. La femme incarne l'univers domestique qui souffre à distance de la guerre par l'absence de l'homme et par les menaces qui pèsent sur lui. Le héros masculin emporte donc dans son combat l'avenir de sa femme et de sa famille. En 2002, *We Were Soldiers* de Randall Wallace colle parfaitement à ce schéma. Entouré de cinq jeunes enfants et de sa femme aimante, le colonel Moore s'introduit dans le film au volant d'un break familial pour prendre ses quartiers dans une base américaine. Il sera ensuite envoyé au Vietnam avec son bataillon pour une des premières opérations du conflit. Pris au piège par les Nord-Vietnamiens, les soldats meurent un à un tandis que leurs femmes sont graduellement informées de leur disparition. Finalement, le colonel survit et retrouve les siens. Le retour au foyer est la récompense du héros. Fort bien accueilli par les vétérans du conflit, *We Were Soldiers* les réconcilie avec le cinéma vietnamiste⁵ en évitant de condamner explicitement la guerre et en se focalisant sur le rapport entre les soldats et sur leurs souffrances⁶.

Les bottes du soldat et les pieds de l'enfant unis dans la prière et la chaleur du foyer



Les conséquences de l'engagement du héros sur son foyer ou son couple permettent d'évaluer l'approche idéologique d'un film sur la guerre qu'il met en scène. L'éventuel *happy end* du film sanctionne la valeur morale des combats qui furent menés. Dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1997), on ne sait pas grand-chose du personnage principal campé par Tom Hanks sinon que c'est un enseignant. En revanche, sa mission consiste à sauver le soldat Ryan, quatrième fils d'une mère déjà affligée par la perte de ses trois autres

5. Le cinéma sur le sujet était incarné jusqu'alors par des films critiques sur le conflit (*Apocalypse Now*, *Platoon*, *Outrages*, etc.).

6. Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Paris, Le Cerf, 2009, 315 p.

garçons dans le conflit. Long flashback dudit soldat, la guerre est interprétée à travers une opération qui préserve ce qui peut l'être d'une famille américaine. Dans un registre similaire, *Pearl Harbour* de Michael Bay (2001) glorifie l'héroïsme des pilotes et articule leur combat à une romance avec une infirmière partagée entre deux héros. L'histoire célèbre la bravoure américaine et se conclut sur le bonheur d'une famille constituée de l'infirmière, d'un des deux soldats et du fils du second, décédé au combat. Même mort, ce dernier se perpétue dans sa progéniture.

Cependant, le rapport à la femme n'est pas exploité pour la seule célébration de la bravoure militaire. Il permet à plusieurs films de souligner les effets destructeurs du conflit sur la vie domestique. C'est au lendemain d'un mariage que les soldats de *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1979) s'embarquent au Vietnam pour en revenir diminués et inaptes à la vie civile et maritale. Dans *Jarhead* (Sam Mendes, 2005), le jeune héros s'embarque en Irak et souffre à distance de la rupture d'avec sa fiancée qu'il ne « récupérera » pas. Dans *Stop-Loss* (Kimberly Peirce, 2008) ou *Brothers* (Jim Sheridan, 2009), des soldats reviennent de mission et souffrent de désordres post-traumatiques qui fragilisent leur couple et manquent de détruire leur famille. La même dialectique front/foyer est à l'œuvre dans *The Hurt Locker* de Katrin Bigelow (2008) où le héros, un démineur, revient au foyer après sa mission et avoir été confronté à plusieurs « signaux » familiaux (il échoue à sauver un père de famille, son coéquipier souffre de ne pas avoir d'enfant...). Mais il se sent inapte à la paix familiale et retourne finalement en Irak car « la guerre est une drogue » comme le signale une citation au début du film. Dans *American Sniper* de Clint Eastwood (2014), le personnage principal fait des allers-retours entre le front et sa famille qui souffre de ses départs et de la dégradation de son état psychique⁷.

Le désespoir amoureux du soldat dans Jarhead : les dégâts de la guerre sur les relations de couple illustrent les relations conflictuelles entre les opérations militaires et la société civile



En somme, dans ces films, au contraire des récits de *We Were Soldiers*, d'*Il faut sauver le soldat Ryan* ou de *Pearl Harbour*, loin de préserver le foyer ou de le fonder, la guerre le détériore. Qu'il célèbre l'action militaire, qu'il en questionne les effets sur les soldats ou qu'il

7. Ainsi, si le film s'inspire d'un récit autobiographique qui fait l'apologie des meurtres de guerre commis par son auteur, Chris Kyle, « le sniper le plus léthal de l'histoire », il propose une réflexion qui n'est pas sans distance critique avec son sujet.

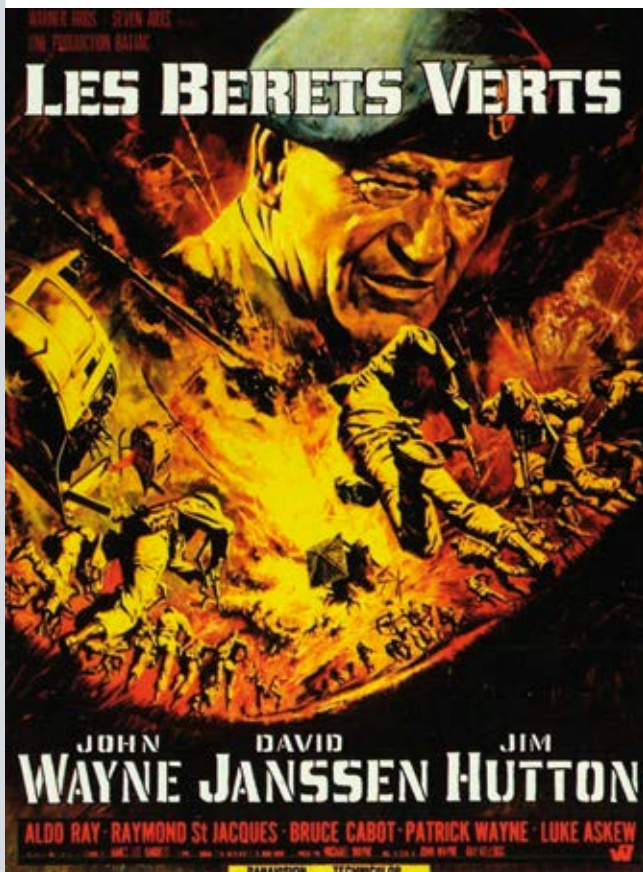
la critique ouvertement, le cinéma de guerre utilise constamment les rapports des hommes aux femmes pour exprimer le jugement de valeur qu'un film adopte sur un conflit⁸.

La femme face au front

La distribution sexuelle des tâches s'accompagne d'une inféodation de l'avenir de la femme à celui de l'homme. On peut cependant y reconnaître une certaine réalité sociologique dans la mesure où les femmes sont effectivement des victimes directes ou indirectes des conflits armés très majoritairement conduits par des hommes. Cependant, le cinéma de guerre ne se contente pas de faire du bonheur conjugal la récompense collatérale du héros ou le symbole des effets de la guerre. Dans plusieurs films, la préservation ou l'établissement du foyer est l'argument même du conflit. Le propos est explicite dans *300* (Zack Snyder, 2006), film de guerre antique, où Sparte se mobilise contre la menace perse qui semble surtout dirigée sur les femmes.

La cruauté de l'ennemi, qui le disqualifie moralement pour légitimer le combat qu'on lui mène, se manifeste particulièrement dans les violences faites aux femmes. À travers toute la filmographie de la Seconde Guerre mondiale, les nazis sont largement dépeints comme des violeurs sadiques. Pour réduire la Résistance norvégienne, le commandant nazi du film *Edge of Darkness* (1943) n'hésite pas à laisser ses hommes violer les villageoises, ce qui provoque une insurrection générale. Dans *Le vieux fusil* (Robert Enrico, 1975), le personnage de Philippe Noiret assiste impuissant au viol de sa femme et à son immolation au lance-flammes avant d'entreprendre une vengeance méthodique. Dans *Croix de Fer* (1977) de Sam Peckinpah, qui suit les soldats allemands, on assiste également à une série de viols sur des civils. Les exemples foisonnent et ne se limitent pas aux nazis : les soldats turcs de *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1963) commettent les mêmes crimes, comme les Vietcongs du film *Les Béréts Verts* (John Wayne, 1968) — un des rares films de propagande pour l'intervention au Vietnam — dont les atrocités qu'on lui rapporte émeuvent un colonel américain, John Wayne *himself*, et le poussent à s'investir dans le conflit pour défendre les civils.

Le cinéma partage cet argument avec la propagande de guerre classique. Victime par excellence, la femme est régulièrement évoquée pour justifier des guerres. N'était-ce pas au bénéfice de leurs libertés que les États-Unis ont envahi l'Afghanistan et combattu les talibans⁹? Le film *Jarhead 2: Field of Fire* (Don Michael Paul, 2014) épouse parfaitement cette justification : une escouade — dont le caporal est aimé par une femme enceinte qui l'attend au pays — est amenée à protéger puis libérer une Afghane émancipée que les talibans veulent lapider. Sa



Pour soutenir l'effort de guerre au Vietnam, John Wayne réalise *Green Berets* où son personnage défend la veuve et l'orphelin

8. Dans *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), qui célèbre le courage des marines dans le conflit vietnamien, un des personnages, en pleine jungle, reçoit une lettre de sa fiancée. Étudiante, elle lui annonce qu'elle rompt avec lui car, en pleine contestation pacifiste, sortir avec un soldat est mal vu. Le film glisse de la sorte une critique des mouvements contestataires qui dénigrent les soldats que le film met en valeur.

9. Comme l'illustre parfaitement la une du *Time* qui titrait « Ce qu'il arrivera si nous quittons l'Afghanistan », illustrant ainsi la photo d'une jeune fille au nez tranché par des Talibans, Richard Stengel, « The Plight of Afghan Women: A Disturbing Picture », *Time*, 29 juillet 2010, content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html

survie et sa liberté deviennent l'enjeu du film et plus largement de la guerre. Si les violences sexuelles en temps de guerre constituent une réalité sordide largement documentée, ces exactions ne sont pas monopolisées par certains camps¹⁰. Dans *Outrages* (1989) et *Redacted* (2007), respectivement sur le Vietnam et l'invasion de l'Irak, Brian De Palma déploie sa critique de ces guerres au départ de viols commis par des soldats américains sur des civiles. Quelle que soit l'orientation idéologique du film, la souffrance féminine est un indicateur moral important qui délimite la légitimité du conflit.

Si cette violence sexuelle signale le « mauvais » camp et donc les adversaires du héros, les qualités de celui-ci lui ouvrent des droits sur les protagonistes féminins. Si le soldat est célibataire, sa quête guerrière va souvent de pair avec une conquête féminine. L'uniforme des jeunes recrues de *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000) ou *Pearl Harbour* leur facilite la découverte de l'amour et leur promet logiquement un foyer. Mais ce sex-appeal militaire ne se limite pas aux femmes de leur nation. En territoire conquis, l'effet perdure : les femmes sont faciles pour le héros, à l'inverse de l'ennemi qui a recours à la violence. Aux yeux de la morale qui anime les scénarios, cette articulation entre hommes et femmes va de soi. Puisque ces dernières bénéficient de la protection des premiers contre les menaces ennemies, une rétribution sentimentale ou/et sexuelle semble légitime. Dans *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), la légion étrangère pénètre une bourgade marocaine. Dans la scène d'introduction, la population masculine est soumise et craintive tandis que les jeunes filles lèvent leur voile pour lancer des œillades aux soldats étrangers. Certains films, comme *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), mettent en scène ce bénéfice au travers du recours à une prostitution bon enfant et exotique. « Les Vietnamiens veulent juste qu'on s'aime », confesse langoureusement une prostituée.

Dans *Castle Keep* de Sydney Pollack (1959), les soldats américains occupent un château des Ardennes belges et affrontent la contre-attaque allemande de l'hiver 44. Les gradés nouent une intrigue amoureuse avec la femme du châtelain tandis que les soldats se rendent au village pour profiter des services des prostituées. Dédaignant cette possibilité, le personnage de Peter Falk, simple soldat, se présente à la veuve du boulanger qui l'invite dans son lit. « C'est ce dont un homme a besoin : la femme du boulanger, des enfants, une famille, une maison. », conclut-il. Toutes les femmes des Ardennes semblent avoir vocation à se donner aux combattants. Plus récemment, *Fury* (David Ayer, 2014) propose une plongée dans le quotidien d'un groupe de tankistes américains qui conquièrent l'Allemagne aux dernières heures de la guerre. Dans une ambiance crépusculaire, les soldats « libèrent » un village et prennent quelques repos. Le sergent Don, joué par Brad Pitt, et un jeune novice, pénètrent dans un appartement et tombent sur une femme et sa jeune cousine. Sans violence, mais fermement, le sergent pousse le garçon dans les bras de la fille qui consent à coucher avec lui. Pendant leurs ébats, il obtient de la plus âgée de se faire cuisiner un repas et de quoi se



Top Gun : être soldat donne accès aux femmes

10. Ainsi, les femmes allemandes subirent d'innombrables violences du fait des troupes alliées à la fin de la guerre, faits que la pourtant plantureuse filmographie du conflit se garde bien de mettre en scène. Cfr « Viols durant l'occupation de l'Allemagne », *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Viols_durant_l'occupation_de_l'Allemagne

La guerre romantique

Si cette analyse se focalise sur les films de combat presque exclusivement animés par des héros masculins, la guerre est un cadre privilégié du film sentimental où la femme est le personnage principal par excellence. À sa manière, ce cinéma reproduit le même schéma que celui mis en évidence ici. Lorsqu'elle est à l'arrière du front, la femme souffre du départ de son fiancé ou mari. « *Mon amour, je t'attendrai toute ma vie* » chante Catherine Deneuve à celui qui s'en va en Algérie dans *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy. L'épreuve typique de ce cinéma est ainsi définie : la femme doit surmonter cette absence cruelle, l'issue devient le verdict posé sur la guerre... ou sur l'héroïne. Et lorsqu'elle est face au front, sous l'autorité de l'occupant, l'épreuve la confronte à la tentation de l'amour interdite avec l'ennemi. Celle qui y succombe aura bien souvent à en payer le prix, comme *La Fille de Ryan* (David Lean, 1970) qui sera tondue. Ces films sympathisent avec les difficultés de leur héroïne confrontée à des injonctions sociales et prennent acte du défi posé aux femmes en temps de guerre : être à la fois fidèles et disponibles aux porteurs de l'uniforme.



G.I. Jane : la femme dans l'armée, un homme comme les autres

laver. En somme, le temps d'une pause dans l'affrontement, il reconstruit un semblant de foyer. Ses autres hommes lui reprocheront de ne pas avoir permis de profiter plus franchement des deux femmes dont la maison sera ensuite soufflée par un bombardement allemand, au grand désespoir du jeune soldat, déjà un peu amoureux.

Le fourneau et le fusil

Cette longue séquence de *Fury* coupe en deux une succession de scènes de combats particulièrement crues et résume le rôle féminin que ce cinéma considère comme allant de soi : être disponible au guerrier et entretenir le foyer que ce même guerrier a vocation à fonder et à défendre. L'entremêlement récurrent des relations de genre et de la guerre ne tient pas qu'à une recette éculée du film de guerre. Sa permanence dans le temps et dans les approches morales des conflits exprime à sa manière une répartition considérée comme évidente des fonctions sociales de l'homme et de la femme à travers les domaines qui leur sont assignés. De manière très générale, la femme symbolise la vie à protéger et à posséder qui autorise le guerrier masculin à tuer, tout en lui donnant le goût de la survie et donc de la victoire. La réussite ou l'échec moral de l'entreprise militaire se juge à cette équation scénaristique qui naturalise la place de l'homme et de la femme et le rapport de dépendance de la seconde au premier.

Outre l'injonction relationnelle faite aux femmes, ce schéma répartit les tâches sociales proprement dites. La femme entretient l'univers domestique, l'homme participe à la conduite, vigoureuse, du monde. À la femme les missions d'enfanter, éduquer, soigner, entretenir la société, à l'homme celles de protéger, conquérir, construire et détruire. Elle reste à sa place. Il est en mouvement. L'émancipation féminine du devoir conjugal n'a de valeur que lorsqu'il s'agit de sanctionner l'homme et sa guerre. Dans le cas contraire, elle serait condamnable pour avoir trahi le bon droit du combattant.

Souvent vantée pour ses mérites émancipatoires ou exploratoires, la fiction peine à dépasser cet horizon¹¹. Lorsqu'ils valorisent l'action guerrière des femmes, les films vont rarement au-delà d'une substitution des qualités masculines et féminines. Ainsi, la G.I. Jane de Ridley Scott, campée par Demi Moore, s'impose dans les rangs masculins en s'avérant aussi bonne combattante que ses homologues. « Suce

11. Dans un registre différent, celui de l'anticipation — c'est dire s'il faut aller loin — l'héroïne de la série des *Hunger Games*, Katniss Everdeen, incarne une des rares femmes du grand écran qui ne soit pas mues par des qualités répertoriées « féminines ». Maternelle par moments, lorsqu'elle doit s'occuper de sa petite sœur, elle est aussi bonne chasseuse, donc guerrière, elle impulse le changement social et se soumet à la logique conjugale par obligation sociale.



Voir du pays de Muriel et Delphine Coulin

Sorti en 2016, ce drame offre de dépasser la dynamique de genre caractéristique du cinéma de guerre. On y suit deux jeunes soldates de retour d'Afghanistan. Leur bataillon est en stage de « décompression » balnéaire à Chypre où l'armée organise le débriefing des événements douloureux de leur mission pour, officiellement, faciliter leur retour à une vie « normale ». Pour une fois, le scénario permet aux personnages féminins de résoudre leurs difficultés personnelles liées au traumatisme de l'expérience militaire. La violence sexuelle des hommes du bataillon permet à une des femmes de sauver son amie d'une agression, ce qu'elle n'avait pu faire au combat sur le terrain, tandis que l'autre héroïne prend goût à la vie civile au bras d'un bel amant. Pour l'une, l'ambiance machiste de l'armée constitue l'obstacle qui lui permet d'avancer personnellement, pour l'autre, la séduction traditionnellement réservée aux hommes en uniforme participe de son émancipation de l'autorité militaire. L'expérience de la guerre n'offre pas les mêmes issues aux personnages masculins qui s'enferment pour la plupart dans une logique virile qui les empêchent d'accepter le fait qu'ils ont évité le combat et qui les amènent à considérer avoir des droits sur les femmes du bataillon pour finalement les agresser sexuellement. Si la violence faite aux femmes reste ici un des marqueurs critiques adressé à l'entreprise militaire, ce sont elles qui réussiront à surmonter l'épreuve du feu et des hommes.

ma b... ! » s'exclame-t-elle. Elle devra cependant contrecarrer une fausse accusation d'homosexualité et payera son incorporation du prix de sa relation avec son fiancé, peu enclin à « l'attendre ». L'inversion symétrique des fonctions du genre s'arrête donc aux portes des bénéfices de la carrière militaire. Pour la femme soldat, le célibat est le coût de sa conquête du statut masculin¹².

À la défense du cinéma, on pourrait avancer qu'il ne s'agit là que du reflet passif d'inégalités évidentes et historiques, recyclées dans une dialectique narrative. Le problème engloberait le septième art. Ce serait cependant neutraliser un peu vite les images, la fiction et la culture populaire en général. Sous une autre perspective, dite « constructiviste », on peut reprocher à cette récurrence narrative de consolider et de reproduire un cadre culturel qui enjoint hommes et femmes à occuper des fonctions bien précises. D'ailleurs, ces scénarios écrits majoritairement de mains d'hommes¹³, souvent eux-mêmes vétérans, n'expriment-ils pas un idéalisme quasiment militant de la domination masculine qui culmine en temps de guerre ? L'articulation d'images de guerre à des drames sentimentaux relativement secondaires n'est-elle pas une manière de légitimer le déferlement des longues scènes de combat et leur valorisation esthétique ? N'est-ce pas le même mécanisme que celui qui justifie les interventions militaires en instrumentalisant les souffrances civiles, de préférence féminines ?

Il est frappant de constater que le rapport entre hommes et femmes que cette routine narrative reproduit sans cesse unit des films aux intentions idéologiques antagonistes. Cette omniprésence invite à pousser l'analyse du cinéma de guerre au-delà de la position idéologique qu'un film adopte face au conflit qu'il met en scène. Les rapports de genre permettent d'interroger les paramètres sociaux qui rendent la guerre attractive sur le terrain et plaisante à l'écran.

12. Une solitude sentimentale que partagent les femmes engagées dans les opérations de *Courage Under Fire* (1996) d'Edward Zwick et de *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow. En d'autres termes, leurs difficultés personnelles ne sont pas résolues.

13. *Hurt Locker* et *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow ont été écrits par Mark Boal, ancien journaliste de guerre qui a par ailleurs contribué au jeu vidéo *Call of Duty: Advanced Warfare* (2014).

LE CINÉMA AMÉRICAIN EST-IL LE PORTEVOIX DU POUVOIR CHINOIS ?

Le cinéma américain a parfois mauvaise réputation : il relayerait les intérêts stratégiques du pouvoir américain et intoxiquerait les esprits de la planète en faveur de la culture nord-américaine.

Cette vision critique de Hollywood néglige cependant qu'il s'agit avant tout d'une industrie dépendante de l'état d'un marché international qui a fortement évolué ces dernières années au point que certains films américains gagnent plus d'argent en dehors de leurs frontières. La Chine apparaît désormais comme un espace clé de la rentabilité des blockbusters or, l'État chinois est très soucieux du contenu des médias populaires et cette influence remet en perspective le rôle politique de Hollywood.

Le cinéma, un outil de domination ?

Le cinéma américain domine la planète depuis l'entre-guerre. Vus par des centaines de millions de spectateurs, les films hollywoodiens ont intégré l'imaginaire culturel collectif et ont une faculté de pénétration internationale à laquelle aucun autre cinéma au monde ne peut prétendre. Pour beaucoup de penseurs critiques de l'environnement médiatique et culturel, cette domination n'est pas innocente. Pour Ignacio Ramonet, dans *Propagandes silencieuses*, « L'Amérique peuple nos rêves d'une foule de héros médiatisés. Chevaux de Troie de l'opresseur dans l'intimité de nos cerveaux¹. » Dans *Storytelling*, Jacques Salmon désigne les médias de divertissements américains comme une « industrie du mensonge² » qui œuvre notamment à faire accepter les interventions militaires américaines : « Une formidable entreprise de mise en fiction accompagne l'effort de guerre, légitime la torture, met en scène les forces spéciales sur le terrain, procède à l'exposition et à la démonstration des armes nouvelles, teste et met en valeur les technologies de transmission et de visualisation³. »

Nullement isolées, ces opinions oscillent entre plusieurs conceptions du cinéma américain. Pour les uns, il serait un outil actif de propagande politique piloté par Washington. Pour preuves de cette accusation : plusieurs films bénéficient du soutien de l'armée américaine en échange d'un contrôle du script. Pour d'autres, le cinéma est un vecteur de *soft power*, c'est-à-dire, un moyen passif d'influencer les normes sociales internationales pour les faire coïncider à celles des USA. Le projet de société libéral américain n'a plus besoin de s'imposer : il devient souhaitable.

1. Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses : Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, 2002, p. 24.

2. Cfr Un intertitre de son chapitre « L'empire de la propagande », Jacques Salmon, *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, p. 181.

3. *Ibidem.*, p. 167.

Bien que ces perspectives trouvent des exemples qui les étayent, elles sont cependant défiées par le poids de la logique économique du cinéma et l'évolution du marché international. Si Hollywood connaît des relations intimes avec le monde politique de Washington, elle n'en reste pas moins une industrie privée qui ne peut compter sur des subsides publics. La rentabilité est la condition *sine qua none* de l'existence d'un blockbuster. Lorsque l'armée américaine influence le contenu d'un film c'est parce que les contraintes qu'elle impose va de pair avec des économies financières permises par le prêt de matériel et la mise à disposition d'experts ou de figurants militaires. Si les exigences de l'armée contreviennent à la logique du film, libre aux producteurs de s'émanciper comme ce fut le cas pour *Independence Day* de Roland Emmerich (1997) qui refusa finalement de se plier à des demandes de corrections du scénario qui ne convenaient pas l'opinion que l'armée se faisait d'elle-même. Et le film fut un succès. Contrairement au cinéma européen, qui bénéficie d'aides publiques, et donc du soutien politique, Hollywood ne bénéficie pas de soutiens systématiques⁴.



L'Amérique sauvera-t-elle toujours la planète ?

Le marché chinois, nouvel eldorado du 7^e art

Pendant longtemps, le cinéma américain rentabilisait ses investissements sur les seules ressources du marché domestique américain. Mais la globalisation et l'évolution du marché du cinéma constituent désormais des facteurs qui se sont imposés aux films à gros budget. Depuis 2000, le marché chinois des salles croît à très grande vitesse avec une moyenne de 34 % de hausse annuelle des revenus⁵. En 2013, cette hausse était atteinte en une demi-

4. Ce qui ne veut pas dire qu'il y a une indépendance totale : l'industrie du divertissement profite, notamment, des efforts politiques américains en matière d'accords de libre-échange qui lui ouvrent des marchés internationaux.

5. Clifford Coonan, « China Box Office Climbs 36 % in First Half of 2013 », *Variety*, 11 juillet 2013, variety.com/2013/biz/news/chinas-h1-b-o-climbs-36-1200561394

année⁶ et elle s'est maintenue en 2014⁷. Désormais, le box-office chinois est le second mondial en nombre de tickets vendus⁸ tandis que le marché nord-américain s'essouffle⁹. Un blockbuster comme *Transformers: Age of Extinction* a, en 2014, engrangé plus d'argent dans les salles chinoises que dans les réseaux domestiques¹⁰ et a intégré le top 20 des films les plus rentables de l'histoire. Avec comme perspective que le marché chinois devienne à l'horizon 2020 le leader mondial¹¹, y être diffusé est un impératif de rentabilité.

Or, cet accès suppose des obstacles particuliers car l'État chinois régule strictement l'accès aux films étrangers. En 2012, unanimement salué par Hollywood, Joe Biden signait un accord qui augmente ce quota de 20 à 34 films et stipule un meilleur partage des bénéfices pour les compagnies américaines¹². Ce quota peut être contourné si le film est une coproduction chinoise et répond à de multiples contraintes dont une soumission avant production à la censure d'État qu'incarne la SAPPRT¹³ et l'obligation de réaliser une partie significative du travail en Chine (dont le montage)¹⁴. Coproduit ou non, pour être diffusé, un film sera toujours dépendant de l'approbation de la SAPPRT qui veillera à ce que le contenu ne contre-vienne pas à une série de critères moraux ou politiques. En pratique, cette censure serait imprévisible. Elle impose parfois que des scènes entières soient coupées du montage chinois. Ce fut le cas par exemple d'un passage de *Men in Black 3* (Barry Sonnenfeld, 2012) où les agents américains forcent l'amnésie de passants chinois, peut être interprété par la commission comme une critique de la censure d'Internet¹⁵. Dans le James Bond *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), la scène où meurt un agent chinois a été jugée intolérable et donc coupée¹⁶.

Préférant anticiper ces frictions qui menacent la qualité du film, les producteurs prendraient désormais l'habitude de soumettre anticipativement les scripts et multiplient les opérations de séduction¹⁷. L'attraction qu'exerce le marché chinois sur Hollywood est observable dans les films eux-mêmes. Pour les bonnes grâces des autorités et du public, les blockbusters démultiplient les scènes tournées en Chine ou avec des personnages chinois incarnés par

6. *Ibidem*.

7. Liz Shackleton, « China box office rises 36 % in 2014 », *Screen Daily*, 5 janvier 2015, www.screendaily.com/box-office/china-box-office-rises-36-in-2014/5081450.article

8. Dorothy Pomerantz, « Why Americans Should Care That The Chinese Box Office Will Hit Almost \$5 Billion This Year », *Forbes*, 11 mars 2014, www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2014/11/03/why-americans-should-care-that-the-chinese-box-office-will-hit-almost-5-billion-this-year

9. Ben Fritz, « For Hollywood, Not All Box Office Dollars Are Equal », *The Wall Street Journal*, 29 août 2014, www.wsj.com/articles/for-hollywood-not-all-box-office-dollars-are-equal-1409241925

10. Bien qu'en additionnant toutes les sources de revenus comme la diffusion TV et la vente de DVD ou Blue Ray, les USA restent actuellement le marché principal, *Ibidem*.

11. « China media and entertainment industry continues to experience exponential growth as consumer spending rises and technologies converge », site d'Ernest and Young, 28 octobre 2012, www.ey.com/GL/en/Newsroom/News-releases/News_China-media-and-entertainment-industry-continues-to-experience-exponential-growth

12. Tina Daunt, « White House: China to Allow More U.S. Films », *The Hollywood Reporter*, 17 février 2012, www.hollywoodreporter.com/news/white-house-china-films-joe-biden-xi-jinping-mpaa-292500

13. State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television of the People's Republic of China, ex-SARFT

14. « The Stipulation of Administration on Chinese-Foreign Film Co-production », site de la China Film Co-Production Corporation, 15 juin 2004, www.cfcc-film.com.cn/policy/content/id/1.html, le remake de *Karate Kid* sorti en 2011 est un exemple de ce genre de coproduction dont le succès ne semble pas forcément au rendez-vous, Mitch Moxley, « The Problem with Hollywood's China Pandering », *Esquire*, 29 août 2013, www.esquire.com/entertainment/movies/a23562/hollywood-china-pandering

15. Richard Lawson, « China Censors 'Men in Black 3' for Referring to Chinese Censorship », *The Wire*, 31 mai 2012, www.thewire.com/entertainment/2012/05/china-censors-men-black-3-referring-chinese-censorship/53024

16. Arnaud Miquel, « Quand les blockbusters de Hollywood s'adaptent au marché chinois », INA Global, 18 avril 2013, www.inaglobal.fr/cinema/article/quand-les-blockbusters-d-hollywood-s-adaptent-au-marche-chinois

17. Brooks Barnes et Michael Cieply, « To Get Movies Into China, Hollywood Gives Censors a Preview », *The New York Times*, 14 janvier 2013, www.nytimes.com/2013/01/15/business/media/in-hollywood-movies-for-china-bureaucrats-want-a-say.html



Le product placement mondialisé, ici une scène de *Transformers 4*.

des acteurs populaires locaux. Il n'est ainsi pas difficile de repérer ces opérations de séduction. Dans *Gravity* (Alphonso Cuaron, 2013), c'est grâce à la station spatiale chinoise que l'héroïne jouée par Sandra Bullock réussit à rejoindre la terre. Idem dans *The Martian* (Ridley Scott, 2015) où l'opération qui sauve de l'isolement le personnage de Matt Damon est réalisée grâce à l'appui de l'agence spatiale chinoise. Cette stratégie permet aussi de faire du placement de produit spécifique¹⁸ : *Iron Man 3* (Shane Black, 2013) comporte une scène qui n'existe que dans la version chinoise. Un acteur connu du public y consomme une célèbre marque de lait.

S'il est difficile d'évaluer l'impact spécifique de ces éléments, les chiffres leur donnent raison. *Pacific Rim* (Guillermo Del Toro, 2013), qui se déroule en grande partie à Hong Kong, a réalisé sa rentabilité sur le sol chinois, *The Expendables 2* (Simon West, 2013), qui offre un second rôle important à une actrice chinoise, a trusté le box office chinois en 2014. Si l'adaptation du jeu vidéo multijoueur *Warcraft* (Duncan Jones, 2016) a reçu un accueil critique et public peu enthousiaste aux USA et en Europe, il a largement séduit le public chinois, grand consommateur du jeu en ligne, grâce sans doute aux implications de plusieurs sociétés chinoises dans la production¹⁹.

Diplomatie cinématographique et mécontentement stratégique ?

Dans le domaine international, ces dernières années, Pékin a durci sa posture sécuritaire. Ses dépenses militaires augmentent constamment, laissant craindre une escalade régionale²⁰. Le livre blanc sur les forces armées publié en 2013 identifie explicitement des tensions avec les USA parmi les facteurs de déstabilisation régionale²¹. Aux États-Unis, la mon-

18. Clarence Tsui, « 'Iron Man 3' China-Only Scenes Draw Mixed Response », *The Hollywood Reporter*, 5 janvier 2013, www.hollywoodreporter.com/news/iron-man-3-china-scenes-450184

19. « «Warcraft» : sans la Chine, point de salut pour le cinéma américain? », LCI, 14 juin 2016, www.lci.fr/cinema/warcraft-sans-la-chine-point-de-salut-pour-le-cinema-americain-1513060.html

20. Bruno Hellendorff et Thierry Kellner, « Course aux armements navals en Asie. Vers une nouvelle Conférence de Washington? », GRIP, note d'analyse, 13 décembre 2013.

21. « The Diversified Employment of China's Armed Forces, Information Office of the State Council », The People's Republic of China, Pékin, site de Xinhuanet, avril 2013, http://news.xinhuanet.com/english/china/2013-04/16/c_132312681.htm



Kundun et sa défense du Tibet a fortement déplu à Pékin, une époque révolue ?

tée en puissance économique et militaire de la Chine alimente des raisonnements belliqueux comme ceux de l'influent politologue néoréaliste John Mearsheimer pour qui la Chine constitue un potentiel conflictuel important auquel il faut se préparer²².

Dans un tel contexte, comment Hollywood peut-elle rester le vecteur planétaire de l'idéologie américaine, identifiée par de nombreux auteurs, tout en se soumettant au diktat d'un éventuel compétiteur stratégique ? Côté chinois, les choses sont claires. Selon les indications du Parti communiste : « *Les médias doivent fermement respecter l'orientation correcte de l'opinion publique [...]. La gestion des médias devrait être renforcée et les médias ne devraient pas constituer des canaux pour la propagation des mauvais points de vue*²³. » En outre, les mass media sont évoqués comme vecteurs de *soft power*. Pour le président Xi Jinping, les médias de masse sont ouvertement des vecteurs de *soft power* : « *La Chine doit être dépeinte comme un pays civilisé qui présente un passé riche, une unité ethnique et une diversité culturelle, comme une puissance orientale dotée d'un bon gouvernement, d'une économie développée, d'une prospérité culturelle, d'une unité nationale et de belles montagnes et rivières*²⁴. »

Si l'exportation des produits culturels chinois participe à cet objectif²⁵, l'industrie hollywoodienne y contribuerait également. En 1997, *Kundun* de Martin Scorsese et produit par Disney, déplut fortement

à Pékin. Sa critique de l'invasion du Tibet fit obstacle à l'ouverture d'un Disneyland à Shanghai²⁶. Désormais, les films évitent de problématiser la Chine. Lorsque la contagion de zombies de *World War Z* (Marc Forster, 2013) prend source en Chine dans le roman, l'adaptation à gros budget préfère diplomatiquement la situer ailleurs²⁷. Cette prudence va parfois plus loin : plusieurs superproductions vantent les mérites chinois. *Transformers : Age of Extinction* (Michael Bay, 2014) montre un gouvernement efficace et responsable tandis que l'ennemi est incarné par des agents de la CIA et une multinationale hi-tech²⁸. Bilan : le film se classe au premier rang du box-office annuel chinois, il est septième aux USA²⁹.

Une influence cinématographique à relativiser ?

Le potentiel de *soft power* hollywoodien se renverserait-il au profit de la Chine ? Si *Transformers 4* propose toujours un héros américain blanc et quadragénaire qui court derrière une

22. John J. Mearsheimer, « Can China Rise Peacefully? », *The National Interest*, 25 octobre 2014, nationalinterest.org/commentary/can-china-rise-peacefully-10204

23. « China Focus : China promotes core socialist values », site de Xinhuanet, 24 décembre 2013, news.xinhuanet.com/english/china/2013-12/24/c_132990379.htm

24. « Xi : China to promote cultural soft power », site de Xinhuanet, 1^{er} janvier 2014, news.xinhuanet.com/english/china/2014-01/01/c_125941955.htm

25. Antonios Vlassis, « Soft Power, global governance of cultural industries and rising powers: the case of China », *International Journal of Cultural Policy*, janvier 2015.

26. Cain Nunns, « Hollywood Bows to China Soft Power », *The Diplomat*, 16 février 2012, thediplomat.com/2012/02/hollywood-bows-to-china-soft-powe

27. Ben Child, « Brad Pitt zombie movie re-edited for Chinese market », *The Guardian*, 2 avril 2013, www.theguardian.com/film/2013/apr/02/brad-pitt-zombie-movie-re-edited-chinese

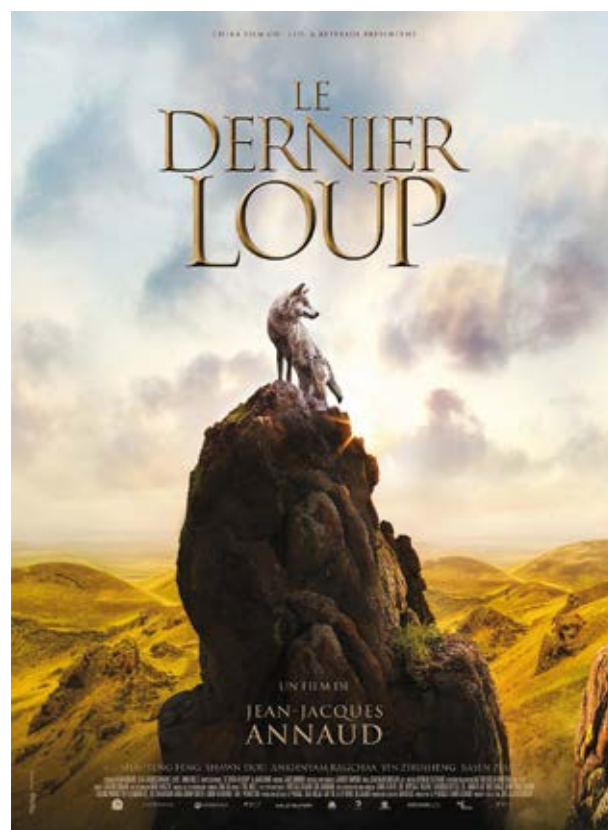
28. David S. Cohen, « 'Transformers': A Splendidly Patriotic Film, If You Happen To Be Chinese », *Variety*, 3 juillet 2014, variety.com/2014/film/columns/transformers-age-of-extinction-patriotic-for-china-1201257030

29. Box Office Mojo, IMDB company, <http://www.boxofficemojo.com>

réussite à la mode de l'*american way of life*, ses péripéties se font aux dépens du pouvoir politique et économique américain et au profit de la réputation du pouvoir chinois. Sur un autre plan, adapté d'un best-seller chinois, le film franco-chinois *Le Dernier loup* réalisé par Jean-Jacques Annaud (2015) a pour héros un jeune enseignant maoïste aux temps de la Révolution culturelle³⁰. Si le film ne porte pas sur ce thème, il « naturalise » à travers son héros une situation historique qui relève du grand récit que le pouvoir du Parti communiste tient sur sa propre histoire. En 2017, *La Grande Muraille* de Zhang Yimou, coproduit avec les USA, montre Matt Damon arpenter les murs de la merveille chinoise pour lutter contre des monstres qui menacent l'humanité tout entière. Le Chine se substituerait-elle à l'Amérique lorsqu'il s'agit de sauver le monde ?

Les effets de propagande ou d'influence douce, corrigent-ils l'image de cet État indépendamment, voire au détriment, de la domination américaine ? Tous ces éléments influencent-ils vraiment les spectateurs de la planète ? Seule une vaste enquête sociologique pourrait l'établir mais il est peu probable qu'une mutation de l'opinion publique mondiale soit actuellement à l'œuvre. Cet éventuel effet n'est-il pas plutôt une conception que se font les élites politiques des médias de masse et du cinéma ? Malgré la tendance actuelle, une partie des élites chinoises restent méfiantes face au bien-fondé idéologique des blockbusters hollywoodiens. Même filtrés ou adaptés, ils restent soupçonnés de mal influencer « le peuple » et de véhiculer des valeurs hostiles³¹. Quant au pouvoir américain, sans doute plus pragmatique, il se montre insouciant de cette tendance et maintient son encouragement au développement industriel que représente le marché asiatique.

La globalisation pousse les films à modifier leurs contenus. Jadis perçue comme exotique, l'identité chinoise intègre la vision « universelle » hollywoodienne destinée à séduire les spectateurs mondiaux³². Dans ce phénomène où une industrie souvent accusée de propager l'omnipotence américaine aurait rendu les armes de l'idéologie à l'ennemi chinois aux seules fins du gain, n'assisterait-on pas plus simplement à une évolution des représentations caricaturales de l'étranger au profit d'une culture populaire plus multiethnique³³ ? La problématique du poids de l'industrie du divertissement sur les représentations sociales serait peut-être plutôt à trouver dans l'accessibilité à cette évolution pour les spectateurs dont la rentabilité est insuffisante. Quid des héros africains lorsque le marché des salles est inexistant dans ce continent ? Ou des personnages indiens lorsque l'énorme box-office national reste indifférent aux blockbusters internationaux ? Si le cinéma américain consent à accueillir à sa manière une lutte idéologique entre des puissances concurrentes, c'est bien d'abord parce qu'il rend compte d'une évolution spectaculaire de la cartographie économique et, finalement, de sa nature mercantile.



Le Dernier Loup de Jean-Jacques Annaud, pas assez chinois pour les oscars

30. Ce film ne fut cependant pas jugé assez chinois par l'Académie des Oscars qui refusa sa candidature pour les nominations du meilleur film étranger de 2016.

31. Jonathan Kaiman et Jennifer Rankin, « Hollywood zooms in on China's film market », *The Guardian*, 11 juillet 2014, www.theguardian.com/world/2014/jul/11/hollywood-zooms-in-on-china-film-market

32. Chris Homewood, « Transformers 4: China is using Hollywood to take on the world », *The Conversation*, 4 juillet 2014, <https://theconversation.com/transformers-4-china-is-using-hollywood-to-take-on-the-world-28817> « Hollywood, Orientalism, and Chinese Soft Power »

33. « Box-office chinois: comment l'explosion va peser sur Hollywood », *Les Inrocks*, 13 juillet 2013, www.lesinrocks.com/2013/07/13/cinema/box-office-chinois-comment-l-explosion-va-peser-sur-hollywood-2-11409094/

LE CLAP DES CIVILISATIONS : LE FACE-À-FACE DES CULTURES AU CINÉMA

En quelques années, l'idée du choc des civilisations a conquis les esprits. Elle se retrouve inévitablement invoquée lorsqu'il s'agit d'envisager le monde et les rapports interculturels. Comment le cinéma de fiction participe-t-il à la propagation ou à la banalisation de ce concept ?

C'est la question à laquelle tente de répondre cette analyse en s'appuyant sur quelques productions récentes et en particulier sur le film *300* de Zack Snyder, sorti en 2007¹.



Le choc des civilisations fut conçu par un politologue américain, Samuel Huntington² et s'inscrivait dans le contexte de l'immédiat après guerre froide. À l'époque de sa première rédaction en 1993, il prédisait que les sources prochaines de conflit seraient culturelles et laissait entrevoir une compétition majeure entre l'Occident mené par les États-Unis et la Chine, ainsi qu'une connexion « confucéno-islamique ». L'émergence du terrorisme islamiste dans l'actualité médiatique et, surtout, le 11 septembre et les guerres qui ont suivi ont réorienté le sens de l'expression « choc des civilisations » sur une opposition entre l'Occident et le monde musulman, ou l'Orient.

Largement combattue³ cette thèse belliciste a pourtant fait son chemin et est aujourd'hui fréquemment utilisée dans les discours politiques ou dans les médias, non comme une idée qu'il faut décrier mais comme une perspective qu'il faut éviter. Par exemple, au niveau supranational, l'ONU, sur l'initiative des gouvernements espagnol et turc, anime un forum baptisé l'Alliance des civilisations⁴. Il vise à résoudre les conflits culturels, surtout celui qui oppose-rait Occident et Islam, en favorisant le dialogue et l'éducation.

En quelques années, l'idée d'un monde animé par les interactions entre des ères culturelles est devenue la grille de lecture dominante. La paix mondiale dépendrait de la résolution de tensions qui prennent leur source dans des différences culturelles entre des civilisations. Mais cette thèse qui accorde le primat aux cultures masque, voire travestit, des dynamiques qui ont trait aux rapports économiques, sociaux et politiques, souvent asymétriques, qui animent tant les relations internationales que les histoires nationales.

1. Cette analyse a été initialement publiée en 2009.

2. Samuel Huntington, « The Clash of Civilisations? », *Foreign Affairs*, Summer 1993, <http://history.club.fatih.edu.tr/103%20Huntington%20Clash%20of%20Civilizations%20full%20text.htm>

3. Parmi les ouvrages centraux : Claude Liauzu, *Empire du mal contre grand Satan : Treize siècles de cultures de guerre entre l'islam et l'Occident*, Armand Collin, Paris, 2005 ; Marc Crépon, *L'impotisme du choc des civilisations*, Plein Feux, Nantes, 2002.

4. www.unaoc.org



Le choc des civilisations n'est, au fond, pas qu'une grille d'analyse des relations internationales. De manière plus diffuse, il s'agit aussi d'une interprétation du monde, un point de vue sur les sociétés qui s'appuie sur ce qu'elles manifestent d'elles-mêmes, leur culture visible et revendiquée. Cette perspective n'est pas totalement neuve. Au-delà de la logique compétitive qui anime le concept de Samuel Huntington, supposer l'existence d'ensemble culturel cohérent, des civilisations, pour dresser la géopolitique du monde est depuis longtemps vivace⁵. La notion de civilisation est sujette à débat et est aussi alimentée par cet autre concept très occidental qu'est la modernité. Celui-ci s'appuie sur « l'esprit des Lumières » qui serait en quelque sorte l'âme de la culture occidentale que caractériseraient la raison empirique et l'humanisme. Du point de vue occidental, les autres civilisations ne seraient pas forcément dotées de ces vertus qui auraient cependant une vocation universelle. Ces deux critères alimentent une réinterprétation de l'histoire occidentale pour en certifier la modernité à travers une logique évolutionniste qui prend source dans l'image de la démocratie athénienne. Mais cette quête identitaire de la modernité a besoin des autres pour s'identifier. L'Orient a longtemps fait les frais de cette instrumentalisation de l'altérité, menée sous couvert d'une démarche scientifique « moderne » qui consistait à établir empiriquement l'essence archaïque de l'Orient comme l'a démontré Edward Saïd dans son ouvrage *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*⁶. Si les outrances racistes de l'orientalisme ou de l'africanisme sont globalement des excès idéologiques du passé, le succès de la théorie de Samuel Huntington illustre bien la réactualisation de cette dérive qui consiste à postuler des cohérences culturelles géographiques pour ensuite les distinguer du monde occidental aux moyens des critères qu'on suppose spécifiques à l'Occident.

Le cinéma, média populaire par excellence, relaie aussi cette lecture du monde et manifeste qu'elle apparaît souvent comme allant de soi : elle appartient au sens commun de l'interprétation de l'histoire des sociétés et des relations entre elles. Pour explorer les représentations du choc des cultures, voici quelques exemples issus de productions grand public postérieures au 11 septembre. La lecture des scènes qui illustrent la problématique ne prétend pas résumer le sens idéologique de l'ensemble des œuvres évoquées qui ont souvent comme principale ambition d'être un divertissement efficace. Il ne s'agit pas non plus de traquer les intentions cachées de leurs auteurs ou de mettre à jour une entreprise propagandiste hollywoodienne. La plupart de ces films sont d'ailleurs animés par des démarches pacifiques. Cependant, quelques motifs récurrents, quelques raccourcis dramatiques dénotent peut-être d'un état culturel ambiant qui se manifeste par le fait que ces clichés sont rarement remis en question : ils sont sans doute profondément inscrits dans nos manières de voir le monde.

300 de Zack Snyder : la bataille des Thermopyles, mythe fondateur du choc des civilisations

Le péplum *300*⁷ de Zack Snyder accorde une large place aux technologies numériques et s'est présenté au jeune public comme un divertissement martial. À sa sortie en 2007, il s'est classé au 10^e rang des entrées européennes, attirant plus de 13 millions de spectateurs⁸. *300* est une adaptation de la bande dessinée éponyme de Frank Miller qui raconte l'antique bataille des Thermopyles où la légende veut que Léonidas et 300 guerriers spartiates retardèrent l'innombrable armée perse du redoutable Xerxès, offrant ainsi à la Grèce les conditions de la victoire qui suivit. L'opposition entre les Spartiates et les Perses anime tout le film

5. Samuel Huntington se réfère d'ailleurs aux travaux de l'historien français Ferdinand Braudel. Ferdinand Braudel, *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987.

6. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 2005.

7. *300* de Zack Snyder, 2007, USA, Warner Bros.

8. Observatoire européen de l'audiovisuel – Base de données Lumière. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>



La discipline spartiate s'oppose au désordre oriental

et culmine dans l'enjeu civilisationnel de la bataille des Thermopyles. Cette opposition prend deux formes : esthétique et idéologique.

Esthétiquement, les Spartiates sont presque nus, blancs et tout en muscles, échos numérisés de la statuaire grecque classique. Les Perses sont généralement laids et franchement basanés, sorte de mélange ethnique qui irait de l'Asie mineure à l'Afrique noire. Leur accoutrement est « oriental », voire « arabe ». Si les Spartiates se montrent à l'écran comme harmonieux, ils sont bien organisés et propres. Les Perses sont tout le contraire : difformes, totalement désorganisés, animaux. Lorsqu'ils combattent, les Perses n'existent plus en tant qu'humains : ils sont suicidaires et se jettent avec déraison sur le mur impitoyable des soldats de Sparte, dont la force provient de l'organisation sociale des phalanges et donc, du respect d'un ordre.

L'esthétique radicale porte l'opposition des valeurs qui caractérisent l'affrontement. Les Spartiates sont certes martiaux et belliqueux, mais ils sont avant tout les garants de quelque chose qui les transcendent : la civilisation, la loi et la raison qui seraient l'essence et l'esprit de la Grèce. La raison est le chiffre d'or des promesses civilisatrices défendues par Léonidas. À travers tout le film, il affronte le mysticisme corrompu des prêtres de son camp ou celui qui hante l'empire perse et qu'incarne Xerxès, prétendu dieu vivant nimbé d'une sexualité ambiguë et vaguement SM. Face au totalitarisme, les Grecs se battent pour la liberté. C'est leur hymne : ils sont libres, ils ont un métier et les Spartiates sont des soldats, tandis que les Perses sont un peuple d'esclaves où l'individu est nié et soumis à un chef suprême, seulement motivé par son orgueil.

Les attributs de l'ennemi sont synthétisés dans une courte séquence durant laquelle Ephialtès, un Spartiate renié pour sa difformité, succombe aux charmes décadents et orientaux de la Perse et se soumet à Xerxès, rejoignant ainsi l'armée des anormaux à laquelle son physique de mutant le destinait. La musique, les danses lascives, l'ambiance de harem sont parmi les motifs orientaux qui se mélangent à une décadence et une dépravation morale, lisible sur les corps, qui s'oppose à toute idée de civilisation. Les Perses sont bien des barbares. Le réalisateur utilise cette vision ténébreuse et pulsionnelle⁹ pour mettre littéralement en lumière les vertus spartiates.

⁹. Typique du cinéma gothique et des galeries de monstres, on peut notamment penser aux films *Hellraiser* de Clive Barker où les créatures infernales cultivent la dépravation à la fois dans les mœurs et sur les corps, déformés aux fins d'une esthétique du Mal.



La raison s'oppose à la décadence
« orientale »

Allant plus loin que la bande dessinée de Miller, le film de Snyder invente une improbable scène de Sénat où la reine vient plaider pour un renfort de troupe : « *Nous sommes en guerre : il faut envoyer l'armée soutenir notre roi pour notre salut et celui de nos enfants. Envoyer l'armée pour la sauvegarde de la liberté. L'envoyer pour la justice, pour la loi et l'ordre. Au nom de la raison*¹⁰. » Notons la concordance entre la fiction de *300* et l'actualité militaire : en 2007 le Pentagone cherchait à obtenir du Sénat américain des renforts de troupes pour l'Irak. Par ailleurs, là où les femmes sont des objets de plaisir et des outils de corruption chez les Perses, elles trouveraient à Sparte un rôle sinon central, au moins dynamique et positif (évidemment au service du roi).

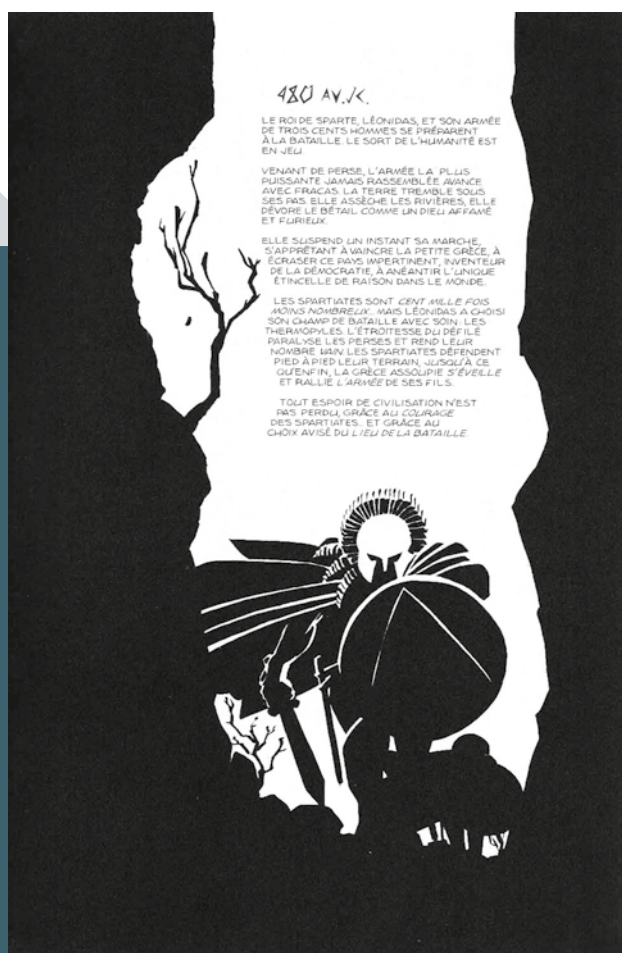
Finalement, les vertus du combat de Léonidas sont promises à un avenir radieux et soutiendraient non plus seulement la liberté de la Grèce mais poseraient les fondations d'une civilisation qui sera explicitement celle des Lumières. Le film s'achève sur le vibrant discours de Dilios, le seul survivant des 300, renvoyé à Sparte par Léonidas pour témoigner du sacrifice : « *D'un Grec libre à l'autre, la nouvelle s'est propagée que l'intrépide Léonidas et ses 300, si loin de chez eux, avaient donné leur vie pour Sparte mais aussi pour toute la Grèce et les espoirs qu'elle porte. [...] En ce jour, nous mettons en déroute mysticisme et tyrannie et inventons un avenir si lumineux que cela défie l'imagination*¹¹ ! »

Ce discours sur les valeurs à défendre combiné à une esthétique franchement orientaliste au sujet des Perses clarifie la posture idéologique de *300*. Il n'est pas exagéré de voir dans ce film une métaphore du clash des civilisations qui glorifie le rôle des États-Unis dans le contexte de la croisade antiterroriste. L'idéologie derrière le film de Zack Snyder est par ailleurs fidèle à celle qui anime le comics de Frank Miller. Ce programme est d'ailleurs explicite dans une planche d'un autre comics de cet auteur : *Sin City*¹², paru deux ans avant *300*. Dans ce polar urbain et crépusculaire, peuplé de salopards, le héros, un marginal vertueux, s'inspire de la stratégie de Léonidas pour vaincre des centaines de bandits en choisissant un terrain favorable qui annule l'avantage du nombre de l'ennemi. Frank Miller profite de cette improbable incursion historique dans son récit pour avancer ce qu'il pensait de la bataille

10. Texte des sous-titres français de l'édition DVD du film, Warner Home Video, 2007.

11. *Idem*.

12. Frank Miller, *Sin City – Le grand carnage*, Rackham, 1996.



Le projet de 300 résumé dans une planche du comic book *Sin City* de Frank Miller

des Thermopyles avant de rédiger *300* : elle aurait réglé le sort de l'humanité¹³. L'armée perse s'apprêtait à vaincre la Grèce, petit pays impertinent, inventeur de la démocratie, étincelle de raison dans un univers de ténèbres. Cette bataille était l'espoir d'une civilisation.

Dans ces comics et dans le film, nous sommes bien confrontés à un projet idéologique. Surtout, loin de l'histoire, le récit actualise le propos en associant les Spartiates aux valeurs qui seraient celles de l'Occident : la liberté, la démocratie et la raison ; et en associant les Perses aux clichés d'un Orient mystique, métisse, irrationnel, décadent et liberticide. Malgré la clarté des intentions, les forums de fans de cinéma regorgent de protestations contre cette interprétation outrageusement intellectuelle d'un simple divertissement. « *C'est désespérant de voir qu'il y en a toujours un ennuyeux pour ouvrir les polémiques, ressasser, se fatiguer à fouiller Google, ou les vieux bouquins d'histoire en voulant apprendre aux gens que Oh Mon Dieu ces réalisateurs sont des grands ignorants et des sales provocateurs ? Merde ! C'est du cinéma*¹⁴ ! » À travers des milliers d'interventions de fans indignés, on peut percevoir que pour une bonne partie du public, les représentations outrancières du film ne posent pas problème : elles seraient innocentes, voire légitimes ou « naturelles ». « *Remettons les choses au clair : ceci est une œuvre qui raconte l'histoire de la civilisation grecque, dont nous sommes aujourd'hui les héritiers culturels ; brûlez ce film, et vous renierez l'histoire*¹⁵. »

300 repose en grande partie sur des motifs partagés et des stéréotypes bien ancrés au sujet de l'Occident et de l'Orient. Les mêmes sans doute que ceux qui président à la popularité de la notion de choc des civilisations. Ces présupposés ne datent pas de son émergence. Chez son ancêtre cinématographique, *300 Spartans*¹⁶ de Rudolph Maté, réalisé en 1962, à l'âge d'or du Péplum, on retrouve déjà les thèmes dominants du film de Zack Snyder. Promesse de civilisation, liberté contre esclavagisme et motifs orientaux sont déjà présents. Cependant, le message politique du film ne se situe pas sur le même plan que *300*. Ici, nulle crainte du mysticisme musulman, l'Orient n'est là qu'à titre de couleur du supposé totalitarisme perse. En revanche, le mantra de la liberté de Léonidas est celui qui anime à l'époque de la guerre froide la lutte contre l'ennemi soviétique, parallèle qu'on retrouve par ailleurs dans un grand nombre de péplums.

Le paradoxe du film *300* tient à son rapport à l'histoire. Les sociétés spartiate et perse sont totalement détournées de ce qu'on sait d'elles pour correspondre aux représentations qu'un certain « camp occidental » se fait de lui-même et de son ennemi oriental. Les erreurs historiques sont donc légion : au premier rang desquelles sont passées sous silence la nature pareillement esclavagiste et les mentalités superstitieuses des héros grecs. En outre, le

13. Comme le rapporte Alain Gresh sur son blog au sujet du parallèle établi par Miller entre cet épisode des guerres médiques et le 11 septembre : <http://blog.mondediplo.net/2007-03-26-300-la-bataille-des-Thermopyles-Hollywood-et-le>

14. Allocine.com, commentaires de la fiche et de la bande-annonce du film *300*. http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18704950&film=57529.html

15. Commentaire qui n'est plus en ligne en réaction à un article critique publié sur le site cinéma du quotidien Libération. Orthographe normalisée. Alexis Bernier et Bruno Icher, « 300 : This is merdaaaaa ! », *Libération*, 21 mars 2007, http://next.libération.fr/cinema/2007/03/21/this-is-merdaaaaa_88046

16. *300 Spartans* de Rudolph Maté, 1962, USA, 20th Century-Fox.

récit de la bataille des Thermopyles est lui-même totalement remanié¹⁷. Si le tableau hellène est embelli, celui des Perses est noirci au-delà des caricatures et dans un contresens historique total au point de lui nier tout statut de civilisation. Ces errances ne sont pas problématiques lorsqu'on envisage le film comme un divertissement et si elles sont mises au service d'un récit de fiction. Mais *300* est aussi porteur d'une idéologie et de ce point de vue, les erreurs posent problème car sous couvert de drame, elles participent d'une réécriture de l'histoire aux desseins très actuels.

En revanche, *300* est peut-être involontairement le film qui rend le mieux compte de l'esprit des Grecs anciens qui entretenaient un rapport identitaire avec une certaine idée qu'ils se faisaient des Perses et des barbares et en comparaison desquels ils définissaient leurs propres valeurs¹⁸. Les récits des historiens et des dramaturges grecs furent sans doute pris pour argent comptant à l'époque des Lumières et servirent à leur tour de ferment idéologique à la modernité. Les Perses décrits par les Grecs devinrent métaphoriquement les « barbares » qui, aujourd'hui encore, s'opposent au triomphe de la raison occidentale et moderne, d'inspiration grecque. Si *300* rend très mal compte de l'histoire, il fonde en revanche toute sa force évocatrice sur cette longue tradition d'exploitation de la lointaine Grèce comme étant le berceau mythique de nos valeurs modernes et de leurs ennemis, hier perses, aujourd'hui islamistes.

Lorsque les cultures sont des moteurs dramatiques

Le film *300* est sans doute un des exemples les plus frappants et transparents de la mise en conflit des cultures à des fins idéologiques. Si la finalité militante de ce péplum reste un ingrédient rare dans le cinéma contemporain, d'autres films récents n'échappent pas aux prémisses de cette manière de dynamiser un récit, en voici quelques exemples.

Tout d'abord dans le domaine du péplum, on peut retenir le film *Alexandre*¹⁹ d'Oliver Stone, sorti en 2004. Ici, c'est la Grèce qui passe à l'offensive et qui vainc définitivement les Perses. Bien que ne partageant pas l'agressivité de *300*, *Alexandre* récite pourtant le même mantra : la Grèce était une civilisation progressiste, animée par des philosophes universalistes et

L'Orient féminin pour attirer et affaiblir le conquérant occidental



17. Erreurs déjà présentes dans le film *300 Spartans*. Lire à ce sujet Michel Eloy, La bataille des Thermopyles, PEPLUM — Images de l'Antiquité, 15 avril 2005 : <http://www.peplums.info/pep30a.htm>

18. L'étymologie du mot barbare porte ce rapport identitaire et ethnocentriste entre les Grecs et les peuplements de leur périphérie : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Barbare>.

19. *Alexander* d'Oliver Stone, 2004, USA, Warner Bros.



Le mur de Jérusalem comme symbole tragique de l'affrontement des civilisations dans Kingdom of Heaven de Ridley Scott

prônait la liberté contre l'esclavagisme, notamment celui des Perses. Face à cette modernité conquérante, portée par le mythe de l'empereur Alexandre, tous les royaumes soumis partagent une même identité orientale et qui se manifeste à l'écran par un défilé de faciès et d'accoutrements qui évoquent à la fois les mille et une nuits et les stéréotypes culturels à l'égard de l'Asie centrale. Plus généralement, l'ennemi qu'affronte Alexandre semble être l'Orient en général. Celui-ci est séducteur, féminin et animal en ceci qu'il s'adresse aux pulsions de l'homme et qu'il corrompt les belles ambitions de sa raison. Les gynécées que visite Alexandre et ses relations avec les femmes relèvent de ce rapport très influencé par l'esprit du romantisme du XIX^e siècle. L'Orient est vaste : le mâle occidental s'y perd, fasciné.

Les Croisades sont un autre moment critique de l'histoire mythique des relations entre Orient et Occident. En 2005, Ridley Scott propose avec *Kingdom of Heaven*²⁰ une vision progressiste du conflit des civilisations par une fiction où l'affrontement entre les deux camps porte en lui non un enjeu de victoire mais un drame. Saladin et Baudouin IV tentent de régler leurs différends à l'amiable tandis que ce sont les extrémistes religieux, les templiers, qui attisent l'affrontement. Le héros est un forgeron anobli dans des circonstances peu banales. Désenchanté, il ne manque pas de faire part de ses doutes sur les principes religieux qui attisent le conflit. Sa vision laïque du monde porte des promesses de coopération entre l'Occident et le Proche Orient comme l'illustre une séquence de creusement de puits dans une campagne asséchée, que ne renieraient pas certaines ONG de développement Nord/Sud.

Kingdom of Heaven appelle une réconciliation profitable à tous et non un affrontement stérile. La tragédie de cette opposition est illustrée par le dernier plan de la bataille de Jérusalem qui synthétise bien la vision du réalisateur : une plongée verticale montre les cadavres des deux armées qui jonchent de part et d'autre la brèche des murailles de la ville sainte. Bien qu'inscrit sur un fond de choc des civilisations, Ridley Scott appelle à une résolution universaliste du conflit qui passe par une cohabitation pacifique qu'incarne un Saladin victorieux mais tolérant et respectueux. Ce rejet de la confrontation est présent jusqu'au fait que le réalisateur répugne à montrer les batailles pour ce qu'elles auraient de fascinant. Obligé de tenir l'engagement divertissant d'un film à gros budget, il réalise pourtant de nombreuses ellipses pour se concentrer sur les conséquences des affrontements plutôt que de s'appuyer sur le spectacle de la guerre.

C'est également au Moyen Âge, mais dans le registre du cinéma d'animation, que se situe le film d'animation *Azur et Asmar*²¹ de Michel Ocelot (2006). Avec un esprit similaire à celui de *Kingdom of Heaven*, il exploite l'opposition de l'Orient et de l'Occident pour tenir un

20. *Kingdom of Heaven* de Ridley Scott, 2005, USA, 20th Century Fox.

21. *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, 2006, France, Nord-Ouest Prod.

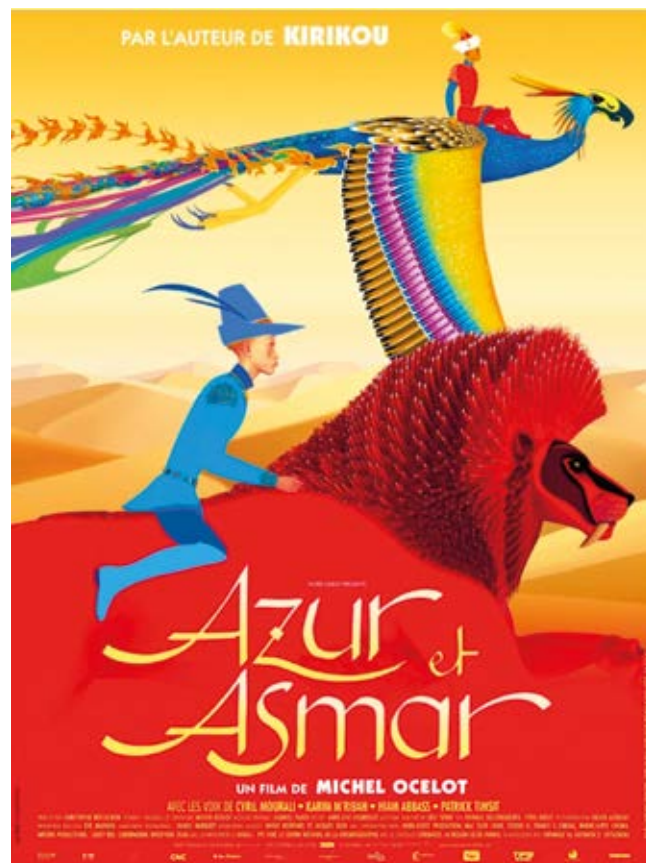
discours réconciliateur. S'appuyant sur le dessin, l'opposition entre les deux mondes est essentiellement esthétique et fondamentalement symétrique. Elle dynamise tant le développement du récit que l'image. Si le film postule une compétition entre les deux mondes, à travers la métaphore de la conquête d'une princesse qui oppose deux princes, l'un occidental, l'autre oriental, la morale du film avance que cette compétition ne peut se résoudre que par la coopération et le métissage. Ce métissage ne fusionne pas les deux cultures dans une résolution dialectique mais les entrelace. Dans *Azur et Asmar*, les deux mondes se présentent comme des reflets inverses l'un de l'autre. La Méditerranée apparaît comme la surface d'un miroir qui fonde l'irréductibilité des deux univers dont l'auteur souhaite qu'elle ne soit pas un obstacle à la paix.

Sorti en 2005, *Syriana*²² de Stephen Gaghan est un film à la construction polyphonique. À la façon de *Magnolia*, *Babel*, *Collision*, on y suit parallèlement plusieurs personnages et plusieurs actions qui n'ont pas forcément de rapports entre eux. Cette méthode vise à produire un sentiment général, suggestif, sur une représentation plus complexe du monde. *Syriana* aborde frontalement les questions des rapports entre les États-Unis, les lobbys pétroliers, les princes arabes, le terrorisme islamiste, les services secrets, etc. Cherchant le réalisme, il est un des rares films hollywoodiens qui traite la question autrement que par un dualisme épique, ou tragique, en cherchant sciemment à rendre compte de la complexité des choses.

Le pétrole et ses revenus sont les arguments explicatifs des tensions. Animées par une lutte pour ces richesses, les relations entre les belligérants semblent se situer sur les plans politiques et économiques, et non pas culturels. Cependant, cette tension dévastatrice empêcherait, au fond, l'émergence dans les pays producteurs de pétrole du Moyen-Orient d'un pouvoir progressiste qu'incarne le personnage du prince arabe éclairé. Cet idéal progressiste bute sur les intérêts des grandes puissances au risque de céder la place à un fondamentalisme rétrograde et violent. Finalement, dans *Syriana*, ce ne sont pas deux civilisations qui s'affrontent géographiquement, mais deux projets politiques, l'un libéral, l'autre islamiste. Derrière la complexité des intrigues, le scénario part de cette opposition pour montrer comment elle se manifeste à différents niveaux.

L'idée du choc des civilisations ne se retrouve pas que dans les fictions occidentales. En effet, elle est aussi bien présente dans des fictions issues de cinéma du Moya-Orient ou d'Afrique, également populaires. En 2006, le film turc *Vallée des Loups – Irak*²³ de Serdar Akar connaît un succès phénoménal en Turquie²⁴ et dans le monde arabe. Il raconte l'histoire d'un agent secret turc, né sous le signe de Jack Bauer, qui infiltre le Kurdistan irakien occupé par les Américains pour venger son frère et exécuter le chef américain du district. Sur le mode du film de guerre façon Rambo, le film offre sa lecture inverse du conflit des civilisations et prête à l'envahisseur US un fanatisme chrétien de croisé et une voracité de richesses. Les Américains commettent atrocité sur atrocité, sans aucune morale.

En 2008, le réalisateur marocain Nabil Ayouch décroche le plus gros budget de l'histoire de son pays pour *Whatever Lola Wants*²⁵. Ici, la rencontre entre les deux mondes s'opère par la grâce d'une Américaine ingénue partie au Caire sur un coup de tête pour rejoindre son



22. *Syriana* de Stephen Gaghan, 2005, USA, Warner Bros.

23. *Kurtlar vadisi – Irak* de Serdar Akar, 2006, Turquie, Pana Film.

24. En réalisant le score de 4256567 entrées en Turquie : http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26067

25. *Whatever Lola Wants* de Nabil Ayouch, 2008, Maroc/France/Canada, Pathé.



amoureux égyptien. Elle y découvrira la danse orientale dont elle deviendra une artiste accomplie, couronnée de succès. La particularité du film est qu'il utilise son personnage principal, naïf, pour, d'une certaine manière, faire la leçon à la société arabe qui rejette les homosexuels et les femmes adultères. Pas de religion dans ce film mais plutôt une rencontre entre deux sociétés qui profiteront de leurs apports mutuels : le progrès des libertés individuelles occidentale et la richesse culturelle orientale. Un peu à l'image d'*Azur et Asmar*, le réalisateur plaide pour un métissage pacifié qui se donne à voir dans la séquence finale où la jeune américaine triomphe en fusionnant la danse orientale et la danse de cabaret.

Ce rapide parcours de films à vocation populaire, brosse un tableau très inégal et parcellaire de la question de la présence du choc des civilisations au cinéma. Ces différents films ne disent pas tous la même chose sur le sujet qu'ils utilisent en toile de fond et qui est celui d'une interaction entre deux mondes bien distincts, l'Orient et l'Occident. Elle permet l'expression de plusieurs perspectives, parfois bellicistes et crispantes, souvent pacifiques et réconciliatrices. Cette vision du monde est vraisemblablement partagée avec le

public qui se positionnera volontiers sur la question du choc ou de l'alliance. Cependant, rares sont les films qui invitent à questionner la pertinence de ce dualisme.

Une idéologie qui fonctionne comme un film

La problématique exposée à travers ces quelques exemples doit être relativisée avec la nature narrative du cinéma. La constitution d'un scénario nécessite des personnages qui ont des traits complémentaires et qui peuvent se définir l'un par rapport à l'autre. Dans les films évoqués dans ce texte les cultures, ou les civilisations, sont utilisées comme des personnages, pour leur fonction narrative. Leurs caractéristiques sont constitutives de leur caractère et les opposer dynamise le drame. Il serait vain de faire le reproche au cinéma d'utiliser les stéréotypes culturels partagés par le public au sujet des cultures que les films présentent ou évoquent. Cette dimension fondamentalement narrative de la problématique se manifeste tout particulièrement dans *Azur et Asmar* où ces deux personnages stéréotypés que sont l'Occident et l'Orient constituent, par leur opposition complémentaire, le sens même du film et de son esthétique.

Au cinéma, le choc des civilisations est une manière de raconter une histoire épique et de plaire au public. *Le Seigneur des Anneaux* qui oppose une alliance de sociétés contre la nation du mal de Sauron tire sa force de ce genre de mise en récit. Finalement, le problème est peut-être inverse : c'est l'idéologie qui utilise une narration dramatique pour justifier une politique. La manière de dire le monde qui est celle du choc des civilisations fait des cultures collectives des personnages autonomes qui s'opposent presque naturellement. Et proposer qu'au lieu de s'affronter, ces personnages culturels se réconcilient ou « s'allient » ne résout pas le problème originel qui est celui de penser les cultures ou les civilisations comme des personnages, faciles à raconter et engagés dans des relations dramatiques. Cette narration des dynamiques et des interactions de l'humanité dénie la complexité des choses sociales et en particulier l'identité individuelle qui se trouve réduite à celle, supposée, de l'ensemble auquel elle appartient. Sous cette perspective, chacun devient malgré lui le personnage d'un drame épique qui incarne la destinée de la culture que son origine ou son apparence lui assigne.

ARGO : BANNIÈRE HOLLYWOODIENNE DE LA POLITIQUE OBAMA

Le 24 février 2013, c'est en duplex de la Maison Blanche que Michèle Obama décerne l'oscar du meilleur film à *Argo*, couronnant un triomphe prévisible pour son réalisateur Ben Affleck.

Pourtant, loin des grandeurs historiques du *Lincoln* de Spielberg, son principal concurrent, et dépouillé de l'héroïsme martial avec lequel Hollywood se saisit souvent de l'histoire, *Argo* raconte une anecdote plutôt insolite, dont l'efficacité provient de l'habile conduite du récit plutôt que des enjeux dramatiques. Cette modestie apparente dissimule cependant un discours sur le rôle et la place qu'occupe l'Amérique dans le monde. L'onction présidentielle illustre la cohésion idéologique que le film entretient avec la politique actuelle de Washington.

En 2012, il semble entendu que la politique étrangère des USA ait un passif à se reprocher. Sur des images de comics animées, *Argo* débute par un commentaire féminin au ton grave qui résume l'histoire de l'Iran : « En 1950, le peuple d'Iran élit Mohammad Mossadegh, démocrate laïc, au poste de Premier ministre. Il nationalise les intérêts pétroliers anglais et américains, rendant le pétrole iranien à son peuple. En 1953, les USA et la Grande-Bretagne fomentent un coup d'État qui dépose Mossadegh et installe Reza Pahlavi comme shah. » Sont décrits ensuite les excès du régime du Shah mis en place par Washington, la misère populaire et la brutalité qui aurait culminé dans l'occidentalisation forcée, provoquant une réaction traditionaliste dans la population chiite. En quelques images, mélange de dessins et d'archives, la révolution iranienne de 1979 est évoquée. Le film proprement dit commence sur les manifestations devant l'ambassade américaine de Téhéran qui réclament le retour du shah, réfugié aux USA, « son procès et sa pendaison ». La séquence s'ouvre sur l'image du drapeau américain qui brûle.

Il y aurait à dire sur la superficialité de la description du processus historique. La révolution de 1979 ne serait que l'aboutissement chaotique et épidermique d'une dictature mal gérée. Cependant, on en retient tout de même que Washington est responsable d'avoir mis à bas la démocratie laïque de Mossadegh et, qu'au fond, la colère de la population iranienne serait légitime. Cet examen de conscience sera-t-il poursuivi ? L'ambassade tombée, le récit fait un



Michèle Obama annonce en direct la victoire d'*Argo* aux oscars 2013

bond à Washington où tout le monde s'agite à grand renfort de plans de marche pressante dans des couloirs. « *On ne riposte pas ?* » demande un fonctionnaire, « *Avec Mossadegh, c'est nous qui avons tiré les premiers.* » lui répond son supérieur, « *on l'a aidé à torturer tout un peuple* » (en parlant du shah). Un peu plus tard, une autre huile convient que le shah est « *un con* » (*prick*) mais que lui assurer la sécurité rassurera les autres cons (entendez par là, les autres dictateurs soutenus par Washington). Passées les dix premières minutes, *Argo* ne s'étendra plus trop sur le passif américain qui ne resurgira qu'à petites touches, notamment lorsqu'un commerçant du bazar invective les Américains pour avoir armé ceux qui ont assassiné son fils.

Il n'en reste pas moins que le mal est fait : l'Amérique a fauté et provoqué le problème que le récit doit résoudre. Mus par une colère légitimée par l'introduction, les Iraniens ont envahi l'ambassade et pris en otage 50 ressortissants américains. La crise des otages constitue la toile de fond du récit qui se concentre sur six diplomates qui ont su échapper aux émeutiers et ont trouvé refuge dans l'ambassade canadienne. Comment les extirper d'Iran ? Voilà l'intrigue d'*Argo*, basée sur une anecdote véridique et déclassée du secret-défense en 1997. Avec l'aide d'un producteur et d'un maquilleur de Hollywood, l'agent de la CIA Tony Mendez (incarné par Ben Affleck *himself*), va monter un faux film de science-fiction nommé *Argo*. Fort d'un dossier crédible, il s'introduit en Iran pour faire croire au pouvoir révolutionnaire qu'il vient pour des repérages, dans le but d'exfiltrer les six diplomates qui constitueront sa pseudo-équipe de tournage (sans l'argument du véridique, un tel scénario ne tiendrait sans doute pas la route d'une pure fiction).



Le drapeau américain brûle, symbole d'une politique étrangère contestée

Indépendamment du dénouement de l'intrigue (au montage très réussi), le film doit résoudre deux problèmes. Le premier est relatif à la structure dramatique. Si l'action des Iraniens est moralement légitime, comment en faire des adversaires utiles au récit ? Le second est relatif à l'enjeu idéologique : comment restaurer la bannière étoilée qui flotte en flammes au début du film ?

Des Iraniens anxieux

Pour que la menace qui plane sur les diplomates alimente la tension dramatique, *Argo* va déployer un savant arsenal de mise en scène. Dans l'absolu, cette menace est assez floue. Attrapés par les miliciens iraniens, les diplomates auraient sans doute rejoints les autres otages qui, finalement, seront libérés sans mort d'homme. À défaut d'un risque grave et tangible, et puisque la colère des Iraniens est légitime, c'est la mise en scène qui va se charger de démontrer leur dangerosité et ce, dès l'émeute qui conduit à la chute de l'ambassade.



Une femme en hijab : l'islamisme à l'assaut de l'Amérique

La séquence nous montre une foule dense qui scande des slogans en agitant des bannières en farsi et des portraits de Khomeiny. Pour rendre la tension plus réaliste, Affleck alterne des plans larges traditionnels, en format large anamorphosé, et d'autres en format 16/9 ou 4/3 filmés en 16 mm, qui pourraient faire croire aux inserts d'authentiques images d'archives. Plus la tension monte, plus les images tremblent, les mouvements sont saccadés, le son de la foule est plus oppressant. Des plans fugaces s'attardent sur des femmes voilées, des manifestants exaltés, couteaux tirés. Au moment où cède la grille de l'entrée, c'est une femme en hijab qui est au cœur de la première ligne qui prend d'assaut l'ambassade.

Cette hystérie populaire tranche avec le calme feutré qui règne à l'intérieur de l'ambassade. Bien qu'anxieux, le personnel reste maître de lui et se concentre sur la destruction de documents qu'on suppose sensibles. Aucune image 16 mm ne cherche à produire un effet de réel. On découvre des personnages qui fleurent bon les années 1970 : lunettes immenses, coiffures épaisses et moustaches, tailleurs et bras de chemise. On a droit à des gros plans sur leurs visages inquiets, on pénètre leurs émotions, instantanément, ils se donnent à voir comme ceux auxquels il faut s'attacher. De simples fonctionnaires qui ne seraient en rien responsables des errances américaines.

Passé la chute de l'ambassade, l'adhésion affective est confortée par quelques plans qui montrent l'affliction qu'éprouve l'Amérique à l'idée de ses otages aux mains des mollahs et qui, par prolongement, doit être celle éprouvée par les spectateurs pour les diplomates échappés. Dans une musique solennelle, on voit Washington navrée dans le matin frileux, des dessins d'enfants, des banderoles affectueuses qui flottent dans les rues vides. L'Amérique et les spectateurs sont suspendus au sort des leurs. Le problème est posé, le héros de la CIA peut entrer en scène.

Tout au long du film, la mise en scène va opposer les diplomates américains à une ambiance iranienne de plus en plus angoissante. Dans l'ambassade où sont détenus les otages sous la surveillance de miliciens agressifs, la lumière est désormais verdâtre. Dans la cave et sous l'éclairage blafard qui rappelle un atelier de la sueur, des enfants accroupis reconstituent patiemment des feuilles déchiquetées pour obtenir les visages des fugitifs, encadrés par des hommes en armes. Sous la direction d'un mollah barbu et enturbanné, des miliciens mettent les soldats captifs de l'ambassade contre un mur et feignent une exécution. Ceci achève de briser les malheureux qui s'effondrent à genoux, en pleurs.

L'ambiance anxiogène de l'Iran révolutionnaire est efficacement rendue par une multitude de plans qui reposent sur des impressions fugaces mais omniprésentes : une fillette pleure, des visages angoissés, fermés, des portraits gigantesques, des regards fuyants, et beaucoup de barbus patibulaires, scrutateurs, soupçonneux. À l'arrivée de l'agent Mendez à Téhéran, on voit un pendu exhibé en rue. La violence arbitraire est partout latente et elle pèse sur les diplomates à sauver dont l'anxiété est le symptôme qui donne corps à la gravité de l'intrigue. Comme souvent les sonorités étrangères de la langue suffisent à la rendre inquiétante dès lors qu'elle n'est pas sous-titrée, comme à plusieurs moments de l'épreuve finale à l'aéroport (contrairement à plusieurs autres dialogues utiles à la conduite de l'intrigue). La confrontation entre les diplomates et le danger ambiant atteint son paroxysme lors d'une visite du bazar. La tension est renforcée par une bande-son faite du brouhaha où se mêlent cris de commerçants et vociférations lointaines. Attirée par l'apparence occidentale de la pseudo-équipe de tournage, la foule, telle une meute dangereuse, se rassemble et invective. On frôle le lynchage.

Le récit d'*Argo* se distingue par l'absence de grand méchant identifié. Il y a bien des personnages antipathiques mais la menace prend corps grâce à une large palette d'effets cinématographiques qui esquisse un danger très largement hors-champ. À défaut d'un discours explicite qui stigmatise un ennemi à redouter, *Argo* s'appuie sur des effets de stéréotypie — contradictoires avec un discours de surface compréhensif pour les Iraniens — qui puisent dans la culture cinématographique des représentations occidentales du monde arabe et de ses dangers intrinsèques. Une sorte d'orientalisme renouvelé, propre au cinéma contemporain et hanté par la figure d'une population fanatisée prête à se repaître du corps étranger que constitue l'Occidental tombé entre ses griffes. Paradoxalement, *Argo* restaure la nature populaire des événements de l'Iran (et mise certainement sur les sentiments confus produits par la couverture des printemps arabes à l'égard des mouvements sociaux), mais trace une ligne de démarcation nette entre deux mondes, l'un civilisé et ordonné, l'autre mû par des passions morbides et destructrices.

Une diplomatie geek et furtive

Le monde instable et inquiétant de l'Iran contraste avec l'univers hollywoodien qui est montré dans la première moitié du film. Sous le soleil californien, le monde du cinéma est certes factice et marchand mais reste enchanteur et glamour (à grand renfort de ralentis fascinés). Il est le signe d'un monde libre et moderne. Mais à l'image du drapeau américain qui brûle, il est aussi menacé de décrépitude comme l'illustrent les célèbres lettres de la colline de Hollywood dont on montre le délabrement. Comme le dit le pseudo-producteur d'*Argo* : « *John Wayne est enterré depuis six mois et voilà ce qu'il reste de l'Amérique* », semblant nostalgique d'une politique plus musclée.

Mais finalement, la stratégie pour libérer les diplomates l'emporte grâce à la force d'attraction de la nouvelle culture populaire américaine qui fédère tous les esprits à l'image des soldats iraniens qui confisquent des planches du *storyboard* du faux *Argo* pour leur propre amusement. Cette puissance culturelle est fugacement montrée lorsque débarquant à Téhéran, l'agent Tony Mendez aperçoit des femmes en hijab qui mangent les produits d'un Kentucky Fried Chicken. Le film s'achève avec des travellings respectueux sur les statuettes *Star Wars* du fils du héros.

Commençant sur la dénonciation de l'ingérence criminelle des USA dans la démocratie iranienne, le film *Argo* avance sa conviction de ce qui devrait constituer la bonne influence américaine. L'épisode rocambolesque le démontre à sa manière : il faut renoncer à la violence et la guerre. Cette dénonciation prend image dans une brève séquence montrant un début d'emballement national appelant à l'intervention militaire pour libérer les otages et



L'influence américaine se déploie aussi à travers ses fast-foods

qui place Washington sous pression. L'influence salvatrice provient de la domination culturelle des USA, dont le cinéma populaire est le fer de lance. C'est cet interventionnisme pacifié qui éteindra le feu qui dévore le drapeau américain. D'ailleurs, celui-ci flotte doucement dans les arrière-plans lorsque, devoir accompli, l'agent Mendez revient à sa femme et son fils. Sur le générique de clôture, on entend Jimmy Carter vanter les mérites pacifique et multilatéral de l'épisode. Effectivement, *Argo* est un film particulier : aucun coup de feu n'y est tiré.

Si *Argo* semble appeler à une politique étrangère plus subtile, il est en réalité tout à fait en concordance avec un changement important de la doctrine militaire américaine. Après les années Bush marquées par l'agressivité démonstrative des néoconservateurs, l'invasion terrestre de deux pays et l'augmentation démesurée des budgets du Pentagone qui jure avec la rigueur budgétaire ambiante, la présidence d'Obama a opéré des changements discrets mais importants des méthodes d'intervention. Cette nouvelle stratégie¹, dite furtive, s'appuie essentiellement sur les services de renseignements, les interventions ciblées facilitées par les attaques de drones et la cyberguerre. Elle a l'avantage pour Washington de maintenir les interventions militaires (notamment au Pakistan contre les bases arrière des

La mission du héros terminée, la bannière étoilée flotte à nouveau, restaurée dans son honneur



1. Jean-Louis Gergorin, « La stratégie furtive de Barack Obama : une novation majeure », *La Tribune de Genève*, 8 avril 2013, www.latribune.fr/opinions/tribunes/20130408trib000758151/la-strategie-furtive-de-barack-obama-une-novation-majeure-.html

Talibans ou en Iran, cible d'offensives informatiques) tout en coûtant nettement moins cher et en ne nécessitant pas d'intervention de grande ampleur, néfaste tant pour l'image des USA que pour la politique intérieure. L'assassinat ciblé de Ben Laden, sujet du film *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow, est un des trophées de cette politique dont l'essentiel de l'action échappe au contrôle public et se concrétise par des centaines d'exécutions sans procès.

Sous couvert de raconter un épisode déclassifié de l'histoire secrète des USA, *Argo* propose en réalité de légitimer l'action secrète des services américains. Après le succès de l'opération, Tony Mendez apprend qu'il obtient l'Intelligence Star mais qu'il ne peut le dire à personne, tandis que le gouvernement américain renonce à exploiter publiquement leur succès et laisse les Canadiens en récolter les lauriers. Le long-métrage de Ben Affleck désigne deux menaces : une politique américaine ouvertement interventionniste et le milieu instable et désordonné, construit par la stéréotypie cinématographique, que constituent presque par nature les pays musulmans révoltés contre l'Amérique. Symétriquement, les solutions qui résolvent l'intrigue du film sont les opérations secrètes et le triomphe culturel qu'incarne la culture populaire, geek, générée par Hollywood et les comics.

À ce titre, *Argo* est à la présidence Obama ce que *300* de Zack Snyder et Frank Miller était aux faucons de l'ère Bush junior². Les deux films, baignés à leur manière dans la culture de comics, tracent une ligne d'affrontement civilisationnel qui s'appuie non pas sur une argumentation mais sur une panoplie orientaliste. Si *300* proposait une réponse purement violente à la menace perse, *Argo* suggère une action moins tapageuse et de laisser faire le rayonnement culturel pour pacifier les barbares. Et Michèle Obama d'applaudir.

2. Voir dans ce volume l'analyse *Le clap des civilisations*.

LES DOSSIERS DE L'ÉDUCATION AUX MÉDIAS • Une collection éditée par Média Animation

- 1 • Grilles sur le gril • La programmation télé passée au crible, Bruxelles, 2006.
- 2 • Hollywood lave plus blanc • Le cinéma entre racisme et multiculturalité, Bruxelles, 2006.
- 3 • Les publicitaires savent pourquoi • Les jeunes, cibles des publicités pour l'alcool, Bruxelles, 2006.
- 4 • Internet c'est vous • Les nouvelles pratiques de l'Internet social, Bruxelles, 2008.
- 5 • La réalité si je mens • Analyse critique de la télé-réalité, Bruxelles, 2009.
- 6 • Médias sans frontières • Productions et consommations médiatiques dans une société multiculturelle, Bruxelles, 2011.
- 7 • Madame, monsieur, bonsoir • Décoder l'information télévisée, Bruxelles, 2013.
- 8 • Médias plus verts que nature • L'exploitation du thème de l'environnement dans les médias, Bruxelles, 2013.
- 9 • Éducation aux médias et jeux vidéo. Des ressorts ludiques à l'approche critique, Bruxelles, 2015.
- 10 • Cinéma et enjeux internationaux • Quand le cinéma défait et refait le monde, Bruxelles, 2017.
- 11 • Entre discours de haine et liberté d'expression • Les enjeux de la participation en ligne dans les médias francophones belges, Bruxelles, 2017.
- 12 • Éduquer aux réseaux sociaux • Les jeunes à l'heure du numérique, Bruxelles, 2017.

Prochainement

Les caricatures

Dépôt légal 2017/3462/1
ISBN 978-2-9601579-2-5
Bruxelles 2017

Éditeur responsable Paul de Theux

Maquette et mise en page Média Animation

Rédaction Daniel Bonvoisin. Merci à Barbara Delcourt, Constance De Lannoy, Florian Bonus, Arthur Cotton et Alice Gattelier.

L'édition de cette publication a bénéficié du soutien de la Fondation Bernheim.

